ACANTILADO

Helena Attlee

El violín de Lev

Una aventura italiana

TRADUCCIÓN DE
MARÍA BELMONTE

HELENA ATTLEE

EL VIOLÍN DE LEV

UNA AVENTURA ITALIANA

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS
DE MARÍA BELMONTE

ACANTILADO
BARCELONA 2023

CONTENIDO

Preludio

PRIMER MOVIMIENTO

HIJO DE MUCHOS PADRES
Cremona y el violín moderno

UN PUEBLO MUSICAL
De cómo los violines se convirtieron en estrellas del mundo de la música

PEREGRINA EN CREMONA
Las grandes dinastías de fabricantes de violines

MENSAJE DE LAS MONTAÑAS
El antiguo comercio de la madera para violines

SEGUNDO MOVIMIENTO

MÚSICA SACRA
Un capítulo en la vida del violín de Lev

MÚSICA AMBIENTAL
La vida de los violines litúrgicos y de sus músicos

INSTRUMENTOS POLÍTICOS
Los violines en la corte de los Médici en Florencia

COZIO
El primer coleccionista y experto en violines del mundo

TARISIO
El inicio del comercio internacional de violines de Cremona

TERCER MOVIMIENTO

LOS VIEJOS ITALIANOS

El comercio del violín en la época moderna

«LITTLE ITALYS»
La diáspora de los italianos y sus violines

MÚSICA POPULAR
Violines gitanos y música folclórica italiana

CUARTO MOVIMIENTO

DOBLEMENTE EXPOLIADOS
El destino de los «viejos italianos» durante la Segunda Guerra Mundial

EL CÍRCULO SE CIERRA
Renacimiento en Cremona

EN EL SERVICIO DE URGENCIAS DE LOS VIOLINES
La diferencia entre copias y falsos violines

CONTRABANDEADO
El violín de Lev en la URSS

CONTAR LOS ANILLOS
La prueba de dendrocronología y el resultado

Coda
Agradecimientos

Para Moishe's Bagel, cuya música
fue el comienzo de esta historia.

[Acantilado no se responsabiliza del contenido de ninguno de los portales de la red mencionados en el libro].

PRELUDIO

Aún recuerdo vívidamente la cálida noche, las hileras de asientos ocupados y el mío justo en el centro. La música llenaba la sala en penumbra y se escapaba a través de las ventanas abiertas inundando las calles de una pequeña ciudad galesa. Ya no tiene importancia cuál era la melodía klezmer que nos hacía agitarnos en nuestras sillas o impelía a algunos a ponerse en pie y a bailar en aquel espacio tan angosto. Lo que importa es el momento en que el violinista dio dos pasos al frente y el resto de instrumentos—acordeón, piano, percusión y contrabajo—enmudeció, porque fue entonces cuando escuché por primera vez hablar al violín, con una voz tan poderosa que nuestros sentidos se agudizaron, y caló tan profundamente en nuestro espíritu que quedamos embobados y ávidos de emociones más intensas, salvajes, tristes y alegres que las que jamás habíamos conocido. Cuando los aplausos se fueron apagando y se encendieron las luces, mi vieja amiga Rhoda se volvió hacía mí sonriendo y me dijo: «¿Cómo se atreve a hablarnos de ese modo? ¡Somos mujeres casadas!».

Al salir del edificio vi al violinista de pie en la calle y me acerqué para compartir con él el comentario jocoso de Rhoda y aclararle que es una vieja amiga en todos los sentidos, pues en aquella época había sobrepasado con mucho los ochenta. Supongo que yo esperaba que se riera y poco más, pero me llevó aparte y murmuró algo sobre lo que denominó la «historia mestiza» de su violín, como si eso explicara o incluso justificara el perturbador poder de seducción de su música: «Tengo entendido que lo fabricaron en Italia a principios del siglo XVIII—me dijo—pero me llegó desde Rusia. Todos lo llaman el violín de Lev por el nombre de su anterior dueño». ¿Un violín italiano de un tal Lev? No podía sonar más improbable. Entonces, volviéndose me señaló el estuche apoyado en la pared: «Eche un vistazo si quiere». Cuando lo abrí y miré en el interior mi primera impresión fue la de un objeto tan usado y erosionado como uno de esos restos que se encuentran en la playa, un trozo de madera arrastrada por la corriente, un guijarro limado por el agua del mar o los desgastados restos de alguna criatura marina. Al contemplar otros violines en el pasado siempre me había parecido ver una mezcla de curvas y ángulos, con los bordes bien definidos por la oscura línea de la madera con incrustaciones. Pero la vida había desgastado los bordes y erosionado los ángulos del violín de Lev hasta el punto de que en algunas partes las juntas estaban a la par de las cubiertas laterales, como si la música, al lamer los contornos del instrumento durante siglos, los hubiera erosionado como el mar la frágil línea costera.

Metido en su estuche parecía tan inanimado como una pequeña pieza de mobiliario, hasta que me agaché para cogerlo. Como probablemente he sujetado durante mi vida más aves que instrumentos de cuerda tuve la sensación de sacar una gallina de su percha, con el cuerpo palpitante de vida pero mucho más ligero de lo esperado. Las gallinas huelen a gallina, pero el violín de Lev despedía un penetrante olor humano, un residuo íntimo del sudor dejado por generaciones de

músicos. Hasta entonces había considerado los violines como instrumentos de precisión, con su brillante barniz atrapando la luz y jugando con ella, como si estuvieran muy resueltos a hacerse notar. Pero este violín era de un marrón mate muy discreto y su cuerpo contaba una historia de desventuras, como el uniforme del jornalero cubierto de rasgaduras y agujeros tan expresivos como las arrugas de un rostro envejecido.

Al bajar la mirada me vi a mí misma sosteniendo el violín como si se tratara de un recién nacido: con una mano le sujetaba la parte posterior de la cabeza y con la otra el cuerpo. Pero no era un bebé. Su vida abarcaba siglos y se hallaba desgastado hasta la médula por incontables años de duro trabajo y de viajes por el mundo junto a generaciones de músicos, viviendo con ellos en estrecha y sofocante intimidad. Tras años de abnegado servicio el cuerpo se había impregnado del ADN de cuantos lo habían tocado, de ahí que yo sintiera que sostenía mucho más que un instrumento. Aquel violín debía de haber absorbido no sólo la grasa de los dedos de los músicos, sino su agitación, y se habría amoldado a sus diferentes formas de tocar y a los arcos empleados, al tono de sus músculos y al de sus voces. A lo largo de los siglos sufrió cambios infinitesimales en su estructura para adaptarse a las peculiaridades de cada nuevo intérprete y a las emociones e ideales de cada nueva época, hasta convertirse en un registro material de las vidas de todas aquellas personas, de los viajes que realizaron y de la música que tocaron.

No estoy segura de cuánto tiempo estuve allí de pie hasta que vi reaparecer al violinista con una pinta de cerveza en una mano y un cigarrillo en la otra: «Lo construyeron en Cremona, pero cuando lo llevé para que lo valoraran me dijeron que no valía absolutamente nada». Nunca he podido olvidar esas palabras. En aquella época sabía tan poco sobre violines y su valor que habría podido responder mejor sobre el valor de un perro o de una tarta. Sin embargo, también sabía que la pequeña ciudad italiana de Cremona era la ciudad natal de Antonio Stradivari y—como todo el mundo—que los violines Stradivarius son de los instrumentos más cotizados del mundo. Decir que un violín proviene de Cremona es otorgarle la ascendencia más noble posible a un instrumento de cuerda, así que me indignó pensar que el violín de Lev, con su eminente procedencia, largo historial y maravilloso sonido, pudiera considerarse desprovisto de valor. De hecho, escuchar «Cremona» y «no vale absolutamente nada» en la misma frase me resultó tan perturbador como la voz apasionada y llena de fuerza que había escuchado salir del decrépito cuerpo de aquel violín.

Si el violinista me hubiera dicho que su instrumento provenía de cualquier otro lugar del mundo, tal vez habría recordado durante un año la sensación de sostenerlo en las manos y revivido el sonido de su hermosa voz en mi cabeza algún tiempo, pero luego lo habría olvidado para siempre. Lo curioso es que, pese a que amo Italia desde adolescente y he trabajado allí, en una cosa u otra, durante gran parte de mi vida adulta—ya sea como guía de grupos de viajeros o investigando para libros y artículos de prensa—, tras años de viajes de un lado para otro y de estudio de la historia italiana jamás había estado en Cremona. No

sabía nada sobre los violines que la hicieron famosa ni sobre la música que se tocaba con esos instrumentos. Esa noche y en aquella calle oscura por primera vez sentí curiosidad por esas cosas.

La multitud empezó a disgregarse a medida que la gente se despedía y abandonaba el lugar, pero como el violinista no parecía tener ninguna prisa por marcharse decidí hacerle compañía mientras se terminaba el cigarrillo. Empecé a divagar a toda velocidad sobre las historias que ocultaba aquel modesto instrumento que seguía sosteniendo en mis manos, historias que prometían llevarme a lugares totalmente desconocidos de un país que había descubierto tanto tiempo atrás, a nuevos destinos en el paisaje familiar de la historia italiana, a nuevos territorios por descubrir y explorar. Finalmente le devolví el violín y nos dimos las buenas noches. Pero mientras me alejaba en la oscuridad sentí la intensa sensación de haber dejado atrás algo frágil y precioso, y tuve que luchar contra el impulso de regresar corriendo en su busca. ¿Qué habría encontrado si hubiese vuelto? Tal vez la calle vacía en la que habíamos estado o quizá al músico todavía junto al violín, que sin duda era frágil y precioso para él, pero nada tenía que ver conmigo.

Si les digo que aquel verano no dejé de pensar en el violín puede que imaginen que no tenía mucho más en qué pensar, pero en realidad fue una época especialmente complicada. O pensarán que no era el violín lo que me atraía, sino el recuerdo del atractivo rostro de su intérprete y su apasionada música, pero tampoco era ésa la razón. Nuestro encuentro coincidió con un momento triste y extraño de mi vida, porque mi madre acababa de morir y estábamos vaciando su casa, desprendiéndonos de objetos que llevaban allí desde mi infancia y buscándoles un nuevo hogar. Muchos de ellos tenían sus propias historias, que yo creía conocer porque las había oído muchas veces a lo largo de los años. Sin embargo, cuando mis padres ya no estuvieron, me di cuenta de que nunca las había escuchado de verdad, de manera que algunos de aquellos relatos se perderían para siempre. Esa tristeza hizo que las historias que yo sentía cernerse sobre el violín de Lev se volvieran aún más intrigantes y valiosas.

En los días y semanas posteriores me sorprendí imaginando las amplias plazas y las estrechas calles de Cremona envueltas en la niebla invernal. Comencé a poblar la ciudad con la lectura de libros sobre famosos lutieres cremoneses y no tardé en sentirme cautivada por el modo en que habían transformado el violín, que pasó de ser un amable recién llegado al mundo de la música a convertirse en el poderoso y técnicamente brillante instrumento que no ha sido superado en cuatrocientos años. Luego tuve la suerte de que alguien me ofreciera un trabajo de pocos días en Milán, a poca distancia de Cremona en tren. Aproveché la oportunidad sin dudarlo, decidida a dedicar mi tiempo a la ciudad natal del violín de Lev en cuanto acabara el trabajo.

PRIMER MOVIMIENTO

SUIZA
ALPES
AUSTRIA
DOLOMITAS
Bosque de Paneveggio
San Martino di Castrozza
PALE DI SAN MARTINO
Vanoi
Cismon
Fiera di Primiero
Cismon del Grappa
Brenta
ITALIA
Cremona
Po
Mar Adriático
Canal del Brenta
Venecia
Laguna de Venecia
Canal Brenta Novissima
Chioggia

HIJO DE MUCHOS PADRES
CREMONA Y EL VIOLÍN MODERNO

Llegué cuando el sol se estaba poniendo y los paseantes abarrotaban las terrazas de los bares en las plazas para tomarse un Aperol Spritz del color del atardecer. Los talleres de los lutieres en las estrechas callejuelas estaban cerrados, pero en los escaparates podían verse muchos instrumentos, cuyos barnices, de un intenso marrón dorado, reflejaban los últimos rayos del sol. Yo iba en una bicicleta vieja y destartalada a fuerza de traquetear por las calles adoquinadas de Cremona. Me la había prestado mi casera; tenía la cesta rota y el timbre no sonaba, la cadena estaba floja y sin engrasar, pero me llevaba por toda la ciudad a buen ritmo, aunque emitiendo un chirrido a cada golpe de pedal. Era la hora punta y me acababan de adelantar a toda velocidad un monje franciscano y una señora con un perrito de aguas dormido en la cesta de su bici. Cualquiera que me viera parándome delante de cada taller donde se manufacturaban violines pensaría sin duda que había ido a Cremona para comprar un violín, aunque el único que estaba considerando seriamente comprar era uno de chocolate que había visto en una pastelería junto a la catedral. No necesitaba ningún instrumento nuevo, lo que ansiaba era saber más sobre un viejo violín y a eso había ido a Cremona: a averiguar dónde comenzó la vida del violín de Lev. Para entonces ya había leído unas cuantas historias sobre la fabricación de violines y los libros más antiguos solían citar Cremona como el lugar donde el instrumento fue reinventado y donde los violines tradicionales empleados en la música folclórica de toda Europa habían evolucionado hasta convertirse en los sofisticados instrumentos que conocemos hoy en día. Mientras pedaleaba por las callejuelas caí en la cuenta de que Cremona no era únicamente el lugar donde comenzó la historia del violín de Lev. Estar allí significaba hallarse en el centro de la historia de todos los grandes violines italianos jamás fabricados.

Por todas partes había talleres o *botteghe* de lutieres, pero no todos se encontraban a pie de calle. Cuando descubrí uno que anunciaba su presencia con un violín colgando del balcón de un primer piso, me di cuenta que debía mirar más allá de los escaparates de los locales más visibles en las calles principales. Dejé mi bicicleta, junto a muchas otras, apoyada contra una pared y empecé a examinar las placas de latón en los portones en busca de nombres de fabricantes de violines cuyos talleres estaban ocultos en los palacios de la calle principal. También pegué la nariz a los polvorientos escaparates de otros talleres en las callejuelas laterales. Y al atravesar la puerta trasera de un bar descubrí un taller astutamente escondido bajo una enorme glicinia al fondo de un patio.

Los lutieres que tenían la suerte de trabajar en locales a pie de calle se mostraban muy imaginativos a la hora de utilizar el espacio de sus escaparates. Algunos recreaban los salones del siglo XVIII donde los violines, apoyados sobre antiguas sillas doradas, conversaban con rechonchos querubines echados en pedestales junto a ellas. Otros lutieres mostraban sus instrumentos junto a una

colección de frascos de botica que contenían los arcanos ingredientes para fabricar los barnices que se empleaban en Cremona desde el siglo XVI, mientras otros llenaban el espacio disponible con piezas sueltas de instrumentos, de manera que en lugar de un violín, un violoncelo o una viola completos, lo que se veía era solamente la pálida curva de una tabla armónica sin barnizar, hermosas volutas o una tabla de fondo a medio tallar y un montón de pálidas virutas de madera. Cada taller era diferente, pero todos respondían a una tradición que se remontaba a Andrea Amati y al primer capítulo de la historia de la moderna lutería a mediados del siglo XVI. La lutería o *liuteria* es el arte de construir instrumentos de cuerda de cualquier clase y tanto en español como en italiano la palabra de origen francés conserva la memoria de un tiempo en el que los instrumentos eran laúdes. Siempre me ha gustado la costumbre italiana de trasladar los nombres de antiguas habilidades como ésta a las nuevas. Si necesitas un corte de pelo en Italia tienes que acudir al *parrucchiere*, que antiguamente se habría ocupado de tu *parrucca* o 'peluca', o cualquier desafortunado incidente con tu coche viene seguido de una factura del *carrozziere* por arreglar la carrocería, y no tu *carrozza* o 'carroza'.

Me levanté temprano tras mi primera noche en Cremona y volví a recorrer el centro en mi bici prestada por estrechas callejuelas flanqueadas por los desconchados muros rosas y ocres de los palacios y bajo el jazmín que caía de los balcones de los primeros pisos invitando a los transeúntes a embeberse de su intenso perfume. Había leído que la mayoría de matrimonios de Cremona se celebran entre personas que han vivido siempre en la ciudad y aquella mañana comprendí por qué nunca tuvieron necesidad de abandonar aquel hermoso lugar.[1]

Los violines y su cultura parecían impregnar por completo Cremona. El museo del Violín en la piazza Guglielmo Marconi está dedicado a su historia y había tiendas que vendían, bien apiladas, las cuñas de arce y de abeto que se utilizan para fabricar los violines. Cuando tomé en la mano una pieza de madera de arce vi cómo captaba la luz de la mañana mostrando sus sedosas rayas atigradas. La pila de piezas de abeto revelaba muchos tonos dorados diferentes porque, como me explicó el dueño de uno de esos locales impregnados de un olor acre, cuando el abeto cortado se expone a la luz del sol «se broncea igual que nosotros». Además de comercios que vendían materiales para fabricar violines, había tiendas de herramientas y almacenes de ingredientes para los barnices llenos de libros sobre la historia del violín y de violines bordados en paños de cocina, imanes para el frigorífico y llaveros. Los clientes de la pastelería en la calle Solferino podían elegir entre violines de chocolate blanco (sin barnizar) o chocolate negro (barnizados). Y por si todavía no había prestado suficiente atención a los violines, me encontré pedaleando por la piazza Stradivari y por las calles Andrea o Nicolò Amati, Guarneri del Gesù o Carlo Bergonzi, llamadas así por los principales lutieres de Cremona. El tema seguía estando presente cuando por la noche cenaba en Ceruti, un restaurante cuyo nombre hace referencia a un ilustre lutier

de la última generación de artesanos del siglo XVIII de la ciudad. Yo fui la única que pidió *marubini*, una pasta circular tan antigua como los violines más viejos de Cremona, rellena de carne y que desde el siglo XVI se sirve flotando en un cuenco con caldo. Aquella noche el sorprendente y delicioso relleno de los *marubini* de Ceruti era de calabaza y *amaretti*.

Si saben algo de instrumentos antiguos pensarán que fui tonta por no llevar conmigo fotografías del violín de Lev a Cremona, ya que también sabrán que el color del barniz y los detalles del tallado son al violín lo que el plumaje al pájaro y, como los buenos ornitólogos, los lutieres de Cremona pueden identificar la mayoría de instrumentos cremoneses a simple vista. Sin embargo, no era la identidad del violín de Lev lo que me interesaba, lo que yo quería era remontarme a las raíces de su historia y aprender sobre los lutieres que habían transformado el violín y una pequeña ciudad a orillas del río Po, convirtiendo Cremona en una leyenda internacional que todavía tiene el poder de atraer a músicos y marchantes de todo el mundo.

Cremona suele ser considerada la cuna del violín moderno, pero cuando visité el museo del Violín descubrí que sus conservadores adoptan una postura mucho más diplomática. Tuvieron mucho cuidado en describir el violín, no sólo como el producto del genio de Andrea Amati, sino también como el resultado lógico de un lento proceso de evolución que se había desarrollado simultáneamente en muchos lugares. Porque cuando Amati se puso a trabajar en Cremona, ya había otros artesanos remodelando el violín en lugares como Brescia, al igual que lo hacían en la ciudad alemana de Füssen, en Polonia y en Bohemia.

Si hubiera podido analizarse el ADN del violín moderno de Amati, se habrían encontrado rastros de tres instrumentos distintos. El primero era la *violetta*, una especie de violín arcaico. Comenzó como un rudimentario artilugio de tres cuerdas colocadas sobre el diapasón y sólo podía ser utilizado para tocar acordes. La *violetta* se tocó en las calles de Italia desde la Edad Media y sus sonidos y acordes rítmicos también servían para marcar el compás en los bailes que tenían lugar en fiestas campestres, graneros y plazas. Otro de los antepasados del violín fue el rabel, con su cuerpo en forma de pera y, otro más, la *lira da braccio*, que tenía dos bordones. Rasgos de estos tres instrumentos ya aparecían en muchos violines, violas y chelos fabricados en Italia mucho antes de que apareciera Amati. Si tienen la oportunidad de ir a Saronno, en Lombardía, encontrarán imágenes de la familia de instrumentos de cuerda de antes de que Amati se pusiera a trabajar. Esos instrumentos son las estrellas de un fresco de la cúpula de la catedral pintado por Gaudenzio Ferrari en 1535. El tema del fresco era una orquesta de ángeles, pero, a diferencia de otros ángeles más anticuados que siempre tocaban el rabel y el laúd, estos ángeles son modernos y tocan un violoncelo, una viola y un violín. El propio Ferrari era músico y tocaba instrumentos de cuerda, y aunque supiera que los feligreses congregados abajo nunca podrían apreciar los detalles, pintó los instrumentos con una precisión minuciosa. Están captados en la penúltima etapa de su larga evolución, presumiendo de sus estrechas cinturas, bordes superpuestos y la tabla armónica y

la de fondo curvadas que heredaron de la *lira da braccio*, y las clavijas de afinación que adoptaron del rabel. Estos instrumentos son ya mucho más sofisticados que la *violetta*, porque desde finales del siglo XV los lutieres estaban utilizando cola en lugar de clavos, por lo que era posible manejarlos sin que se agrietaran o se abrieran por las juntas. En 1530 los lutieres tallaban además la madera de las tablas armónica y de fondo para que los violines tuvieran una estructura más esbelta y flexible. También colocaron la barra armónica en el interior para que fueran más resistentes y transmitieran mejor las vibraciones de las cuerdas entre la tabla frontal y la posterior al tocar el instrumento. Estas innovaciones hicieron que el violín respondiera mejor al intérprete, proporcionándole un tono generoso y cantarín muy distinto de las voces ásperas y anticuadas de sus ancestros. Y, sin embargo, todavía no había llegado al final de su viaje, ya que el retrato que hizo Ferrari de los miembros de la familia de instrumentos de cuerda captó su aspecto justo antes de la transformación que experimentaron en Cremona.

Amati abrió su taller durante los lóbregos tiempos en que los españoles gobernaban Cremona, la época en que Lombardía cayó en el «abismo de la noche» según Stendhal, cuando el poder de la Iglesia era absoluto y los clérigos decían a la gente que «aprender a leer, o aprender cualquier cosa, era una inmensa pérdida de tiempo».[2] A pesar de todo, la ciudad atrajo siempre a artistas, artesanos y marchantes, todos los cuales utilizaron el río Po y sus afluentes como rutas comerciales. Su cultura musical se nutría de los conciertos privados de las escuelas de música o *accademie* que, por lo general, tenían lugar en los palacios de familias poderosas dispuestas a pagar bien a compositores y músicos a cambio del entretenimiento que les procuraban. En otras ciudades italianas son tantas las estatuas de Garibaldi o del rey Víctor Manuel II que una apenas se molesta en leer las inscripciones de las placas que hay en las peanas, pero no ocurre eso en Cremona. La ciudad era un caldo de cultivo para músicos y compositores de talento y sus plazas están llenas de las figuras que surgieron de su cantera. La ciudad está repleta de efigies de Claudio Monteverdi. Nacido en Cremona en 1567, llegó a ser el mayor compositor de su generación. Andrea Amati seguía haciendo violines cuando Monteverdi era un niño, y no es casualidad que se convirtiera tanto en violinista como en uno de los más grandes creadores de Europa, componiendo específicamente para los instrumentos más populares durante su infancia en Cremona.

Cuando Amati vivía, el centro de la ciudad debía de ser muy parecido a como es hoy. Los hermosos edificios de la catedral y el baptisterio románicos existen desde el siglo XII, y el campanario octagonal—conocido ya en tiempos de Amati como el Torrazzo—fue construido en el siglo XIII. La mayoría de las enormes plazas por las que yo pedaleaba ya habrían sido construidas para entonces, así como los elegantes palacios renacentistas que flanquean las calles, y los colores de sus muros pintados ya casarían bien con los desgastados ladrillos y el pálido mármol de los edificios más antiguos. Y, sin embargo, aunque el escenario de la vida de Amati siga intacto, tenemos muy pocas cosas a las que aferrarnos para reconstruir la historia de la borrosa figura del gran héroe de la lutería. Alguien

llamado Andrea, de «oficio: fabricante de instrumentos», aparece en un censo urbano de 1526, pero nadie sabe si se trata ciertamente de Andrea Amati. Sin embargo, su nombre completo está recogido en los archivos locales en 1539, cuando alquiló una casa en el barrio de San Faustino, y sabemos que vivió y trabajó allí el resto de su vida y que su familia permaneció en la casa durante los siguientes doscientos años.

Nadie sabe dónde aprendió el oficio Andrea Amati, pero Cremona siempre fue sede de talladores de madera, carpinteros y ebanistas debido a su ubicación junto al río Po, una ruta muy frecuentada por gabarras que viajaban al sur cargadas con madera de los Alpes. Los mejores ebanistas de la ciudad tallaban las intrincadas decoraciones para los interiores de iglesias y palacios. Con frecuencia los mismos patrones les encargaban violas, el instrumento preferido de los músicos aficionados entre la aristocracia. Algunos sugieren que Amati se inició en la profesión de esta manera, acumulando experiencia que se convertiría en los cimientos de su nueva carrera como lutier.[3]

Tampoco existen biografías contemporáneas ni ningún retrato de Amati: ¿quién iba a molestarse en difundir la imagen de alguien tan modesto como un artesano en la Italia del siglo XVI? Únicamente un pintor al realizar su autorretrato. ¿Y quién de los contemporáneos de Amati se habría tomado la molestia de registrar los datos biográficos de su vida? Los lutieres del siglo XVI no tenían a nadie que los ensalzara como hizo Giorgio Vasari con los artistas en su obra *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, y, sin embargo, todo lo que necesitamos saber de Amati está escrito en su obra. Tomemos por ejemplo el violín de Andrea Amati que se exhibe en el museo Ashmolean de Oxford: es una pieza de una serie que Catalina de Médici encargó en 1563 para su hijo Carlos IX de Francia, y la etiqueta lo describe como el violín más antiguo del mundo. El encargo basta para decirnos que Amati había alcanzado la cúspide de su oficio en la Europa de aquella época, y sin embargo la fecha del violín también indica que no logró el éxito fácilmente. Ya tenía unos cincuenta y ocho años cuando fabricó ese violín, e hicieron falta años de callado y laborioso trabajo en su taller para alcanzar el reconocimiento internacional que se tradujo en ese triunfo.

Me preparé para mi viaje a Cremona haciendo una visita al Ashmolean en busca del violín de Amati. Como gran parte de los violines que hay en el museo, antaño fue parte de una colección de instrumentos donados por W. E. Hill and Sons, una empresa sin rival de fabricantes, restauradores y marchantes de violines que fundó William Hill en Londres en 1880. Cuando los hijos de William, Arthur y Alfred, heredaron la empresa, se mostraron cada vez más preocupados por el futuro de los hermosos y antiguos instrumentos italianos que pasaban por sus manos para ser reparados o vendidos. Éste fue el origen de su plan altruista de donar una colección de instrumentos excepcionales al Ashmolean, donde podrían retirarse de la circulación y recibir los cuidados adecuados. Las conversaciones con el museo comenzaron en 1936 y los primeros instrumentos los entregaron en 1939.

Pequeño, pulcro y moderno por antonomasia, el violín de Amati pervive en

una galería llena de instrumentos que ya no reconocemos, construidos para una música que ya no escuchamos. En la sala poblada de fantasmas, evidencia tal nivel de destreza y de comprensión de la acústica que se sitúa a la vanguardia de la tecnología del Renacimiento tardío. Para los oyentes del siglo XVI, acostumbrados a las suaves voces de las violas, laúdes y otros instrumentos de cuerda antiguos, el sonido relativamente estridente del violín moderno pudo resultar profundamente chocante. El poeta y dramaturgo inglés John Dryden captó las reverberaciones de este impacto en «Oda para el día de santa Cecilia», poema escrito en 1687 para celebrar el poder de la música y honrar a su santa patrona. En esta oda el poeta describe los sonidos de diversos instrumentos, y mientras parece aceptar «el fuerte estruendo de la trompeta» y el redoble del estrepitoso tambor, hay algo más ambiguo en su descripción de los «ásperos violines» que proclaman

> sus dolores de celos y desesperación,
> furia, indignación desesperada,
> profundas penas y pasión elevada,
> por la hermosa y desdeñosa dama.

Si comparamos estos versos con una descripción del sonido de las violas que escribió aproximadamente por la misma época el abogado e historiador Roger North, comenzaremos a percibir el contraste entre sus voces familiares y anticuadas y el sonido extraño y perturbador descrito por Dryden. Las violas suenan como «una especie de murmullo armonioso» que para North tiene más en común con el «confuso canto de los pájaros en un bosquecillo» que con la música.[4]

En el moderno cuerpo del violín de Amati brilla el barniz de color marrón dorado que fue su marca distintiva. Aún conserva los desgastados restos del lema del rey Carlos desplegándose como un estandarte en la escotadura y parte de un dibujo pintado en oro y negro en la parte posterior. Esbelto y elegante, el filete simple perfila delicadamente el contorno del cuerpo del violín y realza los puntiagudos tacos angulares que rematan la escotadura. En el violín es la fina tira de madera incrustada de color blanco y negro que perfila la tapa y el fondo del instrumento. Como sucede con casi todos los elementos del diseño de Amati, el filete cumple funciones prácticas y estéticas. Los violines sometidos a un uso continuo pueden recibir golpes o caer el suelo fácilmente por lo que este borde cumple las funciones de amortiguador para impedir que se abra una grieta desde el borde hasta el núcleo del instrumento.

Si ustedes—como yo—han pensado siempre que el sonido de un violín provenía de las cuerdas, olvídenlo, porque la superficie de las cuerdas del violín de Amati era demasiado pequeña para desplazar el aire a su alrededor y producir ondas sonoras. La cautivadora voz del innovador instrumento se producía porque el cuerpo, una cámara de resonancia de madera, una caja llena de aire, amplificaba las diminutas vibraciones de las cuerdas. Las vibraciones pasaban

primero a través del puente que Amati colocó debajo de las cuerdas y a la tabla armónica del violín. Al tallar cuidadosamente la madera de la tabla armónica consiguió hacerla tan delgada y flexible que se movía incluso con las vibraciones más pequeñas, amplificándolas y transmitiéndolas al fondo del instrumento a través de una pequeña clavija de madera llamada alma. Ambas tapas vibraban al mismo tiempo y la barra armónica, una pieza de madera de abeto colocada transversalmente sobre la tabla de fondo, recogía las vibraciones de menor frecuencia, haciendo que el cuerpo del instrumento vibrara y lanzara el sonido a través de las efes del violín.[5]

Cuando Amati empezó a trabajar en Cremona, lutieres de otros lugares estaban fabricando violines de diferentes dimensiones. Él terminó con esta práctica y estableció que se construyeran únicamente violines de dos tamaños. Uno era exactamente como el violín que puede verse en el museo Ashmolean, y otro era un poco más grande. El diseño perfectamente equilibrado de estos instrumentos se convirtió en la plantilla de todos los lutieres de tres generaciones de su propia familia y de cuantos trabajaban en Cremona. Fue un logro extraordinario, pero no el único. Andrea Amati también perfeccionó un sistema para fabricar violines que siguieron en primer lugar sus descendientes y luego todos los lutieres que acudieron a trabajar a la ciudad, de manera que ciento cincuenta años más tarde Antonio Stradivari emplearía exactamente el mismo método que Andrea Amati había utilizado para construir sus violines.

Amati construía sus instrumentos a partir de una horma o molde interno que tallaba a partir de una pieza de madera. Empezaba por encolar las cubiertas laterales o «costillas» del instrumento usando el molde del perímetro curvilíneo. Cuando se secaba la cola retiraba el molde y entonces los laterales se convertían en la plantilla para tallar la tabla armónica y la de fondo del violín. Este es el meollo del asunto, lo que diferencia la forma de construir violines en Cremona de otras tradiciones. En Francia, por ejemplo, utilizan otro molde. Se trata de una plantilla de madera para delinear las tablas del violín sobre la madera en la que serán cortadas. Aunque esta forma de trabajar produce idénticos resultados, el molde de Amati siempre provoca un resultado ligeramente diferente, de modo que hasta el día de hoy cada instrumento construido en Cremona es especial y único. La forma clásica de la voluta o «cabeza» de un violín de Amati fue otro extraordinario logro técnico. Su diseño juntaba todos los ángulos y curvas de la pieza para crear la ilusión de que era completamente redonda, convirtiéndose en el prototipo de las volutas que tallaban los lutieres de toda Europa.

El violín de Amati estaba perfectamente diseñado para tocar música del Renacimiento tardío y del Barroco, pero a mediados del siglo XVIII sus propietarios tendrían que luchar para sacarles las notas altas y producir el volumen exigido por el repertorio clásico de moda. Si hoy pudiera ver su violín en el Ashmolean, sin duda Amati se quedaría asombrado de todos los cambios introducidos en el instrumento para poder tocar esa nueva música, pero sin ellos se habría vuelto tan obsoleto como la herramienta de algún oficio olvidado. La modernización de su violín implicó retirar el mango y sustituirlo por otro más

largo y fijarlo en un ángulo ligeramente más inclinado que el original. Esto permitió que las notas altas exigidas por los compositores clásicos fueran más fáciles de tocar y aumentó el volumen y proyección de la voz del violín al ejercerse una presión mayor sobre las cuerdas. A medida que pasaba el tiempo estas modificaciones se introdujeron en cualquier violín que mereciera la pena y, sin embargo, conviene mencionar una característica interesante de los instrumentos de cuerda: no parece que tenga importancia cuántas partes del violín, viola o chelo se hayan reemplazado, y ni siquiera parece tener importancia si las formas de sus cuerpos han sido modificadas de un modo u otro. Así como la pala de jardín cuya empuñadura he tenido que cambiar innumerables veces siempre será la pala de mi suegra, un Amati siempre será un Amati, por muchos ajustes y alteraciones que sufra.

Andrea Amati murió en 1577 y traspasó el negocio a sus hijos, Antonio y Girolamo. Antonio entró a trabajar en el taller unos veinte años antes de la muerte de su padre, pero Girolamo era casi dos décadas más joven que su hermano, de manera que para cuando se incorporó al negocio familiar Andrea tenía casi setenta años y Antonio era un experimentado lutier de treinta y cinco. Antonio enseñó el oficio a su hermano menor y tras la muerte de su padre siguieron trabajando juntos, etiquetando sus instrumentos como «Hermanos Amati». Al cabo de poco más de una década, Antonio dejó el negocio familiar y estableció un taller independiente en las cercanías. Girolamo no tuvo hijos varones y tal vez pensara en contratar aprendices. Sin embargo, existía una fuerte tradición entre los Amati de que el negocio fuera un asunto estrictamente familiar, por lo que en lugar de buscar fuera contrató a dos de los maridos de sus hijas, Vincenzo Tili y Domenico Moneghini, para que le ayudaran en el taller de San Faustino.

La familia Amati siguió dominando la lutería en Cremona durante más de un siglo, convirtiendo en estrellas del mundo musical a los violines y estableciendo los principios de un oficio que sigue siendo sinónimo de la ciudad. Cuando escuché el violín de Lev no sabía nada sobre ellos ni sobre la historia de los instrumentos de cuerda, pero ahora me he convertido en una biógrafa en bicicleta de la familia de los violines. He estudiado hasta el último detalle de su linaje y visitado su lugar de nacimiento, donde descubrí que el sistema para fabricar violines de Amati, de cuatrocientos cincuenta años de antigüedad, sigue enseñándose a los aprendices del oficio y utilizándose en los talleres de las umbrosas callejuelas y deslumbrantes palacios de la ciudad.

UN PUEBLO MUSICAL

DE CÓMO LOS VIOLINES SE CONVIRTIERON EN ESTRELLAS DEL MUNDO DE LA MÚSICA

Cremona me estaba enseñando los hechos musicales de la vida: cómo se concibieron y construyeron los violines. Pero ¿cómo era el mundo en que habitaban más allá de los muros de la ciudad? ¿En qué empleaban los días? Eso era lo que me tenía fascinada entonces. Imaginaba los violines surgiendo del taller de Amati y dispersándose por un mundo dominado por la música, porque de todos los viejos tópicos sobre Italia, uno de los más persistentes es que los italianos siempre están dispuestos a ponerse a cantar. Como sucede con cualquier tópico, hay algo de verdad en él, y recuerdo mi asombro ante la enorme cantidad de música que se escuchaba en Italia la primera vez que viajé allí. Por supuesto no era ninguna sorpresa que los gondoleros de Venecia cantaran, pero no esperaba que lo hicieran los taxistas de Roma, ni que los vendedores de fruta de Nápoles se comportaran como cantantes de ópera, ni que la música se deslizara como el humo por las callejuelas de Florencia durante el festival del Maggio Musicale. En aquella época mi hogar estaba en Siena, y cada vez que subía a un coche con amigos para emprender un largo viaje se ponían a cantar. Como había crecido en Inglaterra aprendí desde muy pequeña a mantener la boca cerrada cuando alguien cantaba y por eso me resultó extraordinario comprobar que algunos de mis amigos italianos no tenían una voz mejor que la mía y, sin embargo, cantaban sin parar durante el viaje a la montaña o al mar. Me llevó un tiempo liberarme del sentido del ridículo que atenazaba mi garganta, pero no tardé en ponerme a cantar «Le Sette colline di Roma», «Bella ciao» o cualquier canción de Lucio Dalla, el Bob Dylan italiano. Todo aquello me causaba una profunda impresión, pero no era más que una tenue experiencia comparada con la Italia de la segunda mitad del siglo XVI, cuando los violines de Amati hicieron su aparición en un mundo tan poseído por la música que estaba casi garantizado que fueran apreciados y que se explorara el potencial de sus novísimas voces. En aquella época la península italiana estaba dividida en una serie de reinos gobernados por extranjeros y de pequeños ducados, principados y estados minúsculos que pertenecían a unas cuantas familias enfrentadas por el poder. Esta inestable situación política hacía que Italia estuviera a menudo desgarrada por la guerra, pero, a pesar del derramamiento de sangre, la peste y la hambruna que acompañaban a los conflictos bélicos, la sociedad italiana rezumaba música por todos sus poros. La música inundaba las calles. Los mendigos la intercambiaban por monedas en las esquinas y los músicos ambulantes se ganaban la vida a duras penas resumiendo los titulares de las noticias y poniéndoles música para tocar a cambio de un estipendio. Marchantes, artesanos y bandas de soldados mercenarios entonaban sus canciones tan características como las herramientas de su oficio o las vestimentas que llevaban. Estas canciones tabernarias, gremiales o patrióticas añadían una capa más de sonido al alboroto de las tabernas y al clamor

de las campanas en las calles, mientras más allá de los muros de la ciudad la música resonaba a través de los campos, los graneros y los bosques de la campiña italiana, donde los campesinos empleaban las tonadas y canciones populares para aliviar la monotonía de sus días, alegrar sus celebraciones y señalar los días especiales del año agrícola.

Tras las enormes puertas de los palacios de la ciudad los violines lo tenían fácil para acceder a una sociedad en la que los hombres todavía aspiraban a ser perfectos caballeros, inmortalizados por Baldassarre Castiglione en su popular obra, *Il Cortegiano* (*El cortesano*), publicada en 1528. Entre sus muchos talentos, este hombre ideal podía tocar varios instrumentos, y los violines no tardaron en establecer una alianza natural con los jóvenes ricos y modernos que se esforzaban por parecer aún más dotados de virtudes. En aquellas familias el aprendizaje comenzaba pronto, y de ese modo los violines llegaban a las manos de niños obligados a tomar lecciones de música como parte de su educación. En algunos lugares, como en la Venecia del siglo XVI, la gente parecía valorar más la música que cualquier otro saber: mientras que menos de un tercio de las familias de ricos marchantes de la ciudad poseía un libro, se dice que todas ellas tenían en casa al menos dos instrumentos musicales.[6] Uno de ellos solía ser una viola, con mucho el instrumento más apreciado por las clases altas. Pero a medida que avanzaba el siglo XVI, esos instrumentos grandes y de remate plano cedieron su privilegiada posición al novedoso violín.

Los violines de Amati continuaron siendo los mejores del mundo hasta más de cien años después de que Andrea construyera el primero en Cremona y, a la manera de los diplomáticos, se movían entre las ilustres cortes de los distintos gobernantes de Italia. Su música era un ingrediente vital en las procesiones y desfiles triunfalistas y alegóricos con que las familias dirigentes solían celebrar su poder y alimentar su magnificencia. Este culto al esplendor era el resplandeciente brillo que rodeaba la corte de toda familia reinante en Italia, y contribuía a poner en guardia a sus enemigos, intimidar a sus súbditos y convencer a todos de su derecho divino a gobernar. Un banquete que celebró la familia De Este en 1529 es un excelente ejemplo del papel que la música desempeñaba en la química de la magnificencia. Existe un vívido relato de esta fiesta musical en un libro de Cristoforo da Messisbugo titulado *Libro nuovo nel quale s'insegna a far d'ogni sorte di vivanda* ['Libro nuevo en el que se enseña a preparar todo tipo de viandas'], publicado en 1549. Como administrador de la familia del cardenal Hipólito de Este, Messisbugo fue el responsable de organizar la espectacular fiesta que dio el cardenal para celebrar el matrimonio de su hermano con la princesa Renata, hija de Luis XII de Francia. La música que se tocó durante el banquete estuvo a cargo de Francesco della Viola, músico de la corte cuyo apellido era más que acertado y cuyos servicios se retribuyeron tan espléndidamente como los del propio ayuda de cámara del cardenal. La fiesta tuvo lugar en 1529, un poco demasiado pronto para el moderno violín, y por consiguiente el relato de Messisbugo nos proporciona una valiosa información sobre la antigua familia de instrumentos de cuerda que coexistía con los violines antes de la irrupción de Andrea Amati en

Cremona.

La mesa del banquete se colocó en los jardines del palacio de Hipólito en Ferrara, rodeada de árboles engalanados con flores. Dieciséis músicos se agruparon bajo un dosel decorado con vegetación, y cuando cayó la noche los criados encendieron antorchas entre los árboles y velas sobre una mesa cubierta con un mantel blanco y provista de vajilla de plata, cristalería tallada, jarrones de flores y esculturas doradas de dulces. Hubo que dar cuenta de dieciocho platos con sus variadas guarniciones, cada uno acompañado de una música elegida para reflejar los sabores y aromas de cada alimento y de los cantos, malabarismos y actuaciones de los acróbatas, enanos y bailarines. La ensordecedora música de tres trombones y tres cornetas acompañó la entrada del primer plato, un enorme esturión decorado con el escudo de armas de la familia y servido con salsa de ajo, mientras las entrañas de un lucio frito con naranjas, canela y azúcar, cubierto de pequeñas flores azules de borraja, parecían reclamar el sonido más dulce de la flauta y el oboe. Hojaldres, alcachofas, manzanas fermentadas y pasteles de ostras eran asunto para una viola, tres gaitas y tres flautas, mientras el calamar frito, los cangrejos en salsa francesa y los macarrones a la napolitana fueron acompañados de cantantes vestidos de campesinos que fingían cortar hierba. A los invitados, agotados sin duda por el exceso de estímulos sensoriales, se les ofreció cuencos de agua perfumada para lavarse las manos antes de que se sirviera el plato decimoctavo. A continuación picotearon pistachos, piñones y pipas de melón, cuencos de cáscara de naranja y limón confitada, helados y turrones, mientras escuchaban el punteado de un sistro—una pequeña mandolina que utilizaban los maestros de danza para enseñar los pasos a sus alumnos—y de seis violas.

Los violines de Andrea Amati aparecieron treinta años después de este magnífico banquete musical. Al principio serían como potentes coches de carreras con novatos al volante, porque ni los músicos que los tocaban ni los compositores que escribían para ellos tenían la habilidad ni la capacidad para explotar todo su potencial. Inicialmente tocaban música escrita para *ogni sorte di strumento* ['cualquier clase de instrumento']. Cuando un compositor ponía estas palabras en el encabezado de una nueva pieza quería decir que se podía ejecutar con el instrumento que se prefiriera. Cuarenta años después de que los violines de Amati surgieran en Cremona, los compositores comenzaron a escribir música específicamente para este instrumento. El primero que exploró las posibilidades técnicas del violín fue Claudio Monteverdi con *La favola d'Orfeo*, un espectáculo ingeniado en 1607 para el duque Vincenzo Gonzaga y sus amigos de Mantua. Combinaba música con teatro, poesía, danza, decorados pintados y un hermoso vestuario en una receta conocida simplemente como *opera*, 'obra'. En el tercer acto, Orfeo intenta convencer a Caronte de que lo lleve a la otra orilla del río Estigia cantando «Possente spirto». El acompañamiento de violín de esta evocadora aria se convirtió en la referencia máxima de la brillantez entre los violinistas de comienzos del siglo XVII. Sin embargo, en unos pocos años la maestría de los músicos evolucionó tanto que los desafíos que Monteverdi les había planteado llegaron a parecerles casi pueriles. Monteverdi volvió a explorar el

poder de expresión del violín durante la lucha a espada en *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* en 1624. Aquí utilizó el *pizzicato*—pellizcar las cuerdas con la yema de los dedos—para imitar el choque de las espadas de Tancredi y Clorinda mientras luchan encarnizadamente para matarse y el trémolo—una nota rápida y repetida—para imitar la respiración agitada de los contendientes. Estas técnicas que intensifican el drama de la trágica escena e incrementan la carga emocional siguen siendo tan efectivas hoy como entonces.

Si trazáramos el mapa de campaña de la rápida penetración del violín en la cultura musical de Italia, encontraríamos toda la actividad en el norte. Mientras los violines de Amati efectuaban una resuelta invasión desde Cremona, otros violines de ciudades del norte como Brescia, Mantua, Ferrara y Venecia engrosaban sus filas. Luego vino una plétora de nueva música escrita especialmente para el instrumento. Entonces Venecia ocuparía un lugar prominente en su mapa de campaña, porque era la ciudad que más imprimía y editaba música en Europa. Otras ciudades—Roma, Milán, Nápoles, Florencia y Ferrara—tenían sus propios editores e impresores en el siglo XVI, pero Venecia era la única donde había empresas dedicadas a imprimir música y, por lo tanto, entre 1530 y 1560 produjo más partituras que cualquier otro lugar de Europa.[7]

Las condiciones únicas que favorecían el florecimiento de la edición de música en Venecia fueron un regalo para el violín. Otras ciudades no tenían dinero para dedicarse a ese negocio nuevo y altamente especializado a finales del siglo XV, pero Venecia sí. Sus acaudalados comerciantes siempre estaban en busca de nuevas inversiones, ya que la República había establecido un marco legal para garantizar recompensas justas a cualquiera que deseara vincular su dinero con empresas de alto riesgo, lo cual proporcionaba seguridad.[8] Sus inversiones financiaron los equipamientos especializados y los altos honorarios que reclamaban artesanos con capacidad para diseñar y fabricar la tipografía necesaria y acometer luego el desafío de alinear las notas correctamente en el pentagrama durante el lento y caro proceso de la impresión a dos tintas. Al principio ésta era la única manera de editar música y significaba imprimir la misma página dos o incluso tres veces. El pentagrama era lo primero que se imprimía; luego se pasaba el papel por la prensa una segunda vez para que las notas quedaran cuidadosamente superpuestas y una vez más para imprimir las palabras. Sin embargo, cuando Amati empezó a trabajar, los impresores de Venecia habían adoptado hacía tiempo la técnica de impresión inventada en Londres. La nueva música podía imprimirse más deprisa, por menos dinero y en mayor cantidad, todo lo cual permitía a impresores y editores incrementar sus beneficios e introducirse en nuevos mercados. La nueva música escrita para violines salía de las prensas llena de florituras virtuosas que sólo ellos podían ejecutar. Y en lo que respectaba a su difusión, Venecia estaba también inmejorablemente situada. La ciudad llevaba distribuyendo desde la Edad Media a toda Europa mercancías que importaba de Asia, y ahora la música de los violines viajaba a través de las mismas redes comerciales, de manera que la locura por los violines y su música se difundía como una benéfica infección por toda Europa.

Antes de que Amati ejerciera su magia, raramente hacían acto de presencia en la corte o en las mansiones de los potentados los violines y sus intérpretes. En esos círculos refinados nadie apreciaba al ejecutante ni al instrumento, el uno por ser considerado demasiado plebeyo y el otro por su sonido demasiado áspero y chillón. No obstante, a medida que el siglo XVI se iba acercando a su fin, la imagen tanto del violín como del violinista cambió radicalmente y empezaron a darles la bienvenida en todos los estratos de la sociedad italiana. El nombre de Amati se hizo famoso entre todos los lutieres de Europa y el monopolio de Cremona en la construcción de violines quedó bien establecido. Las anotaciones que yo había ido tomando sobre la historia del violín en Italia y sobre el violín de Lev en particular llenaban ahora las páginas de las libretas que llevaba conmigo a todas partes en Cremona. Y debo admitir que incluso comenzaba a albergar la fantasía de ser capaz de demostrar el valor real del violín de Lev.

PEREGRINA EN CREMONA
LAS GRANDES DINASTÍAS DE FABRICANTES DE VIOLINES

Al atardecer las calles de Cremona se llenaban de estudiantes que pedaleaban por la ciudad. Algunos, acomodados tranquilamente en las barras, reían y charlaban mientras las bicis se diseminaban en grupos por las callejuelas adyacentes como bandadas de pájaros vespertinos, y una tarde me vi atrapada en una de ellas. No conozco ninguna otra ciudad en la que ciclistas, peatones y conductores convivan tan bien. A pesar de nuestra absoluta falta de consideración por las señales de tráfico nunca escuché una palabra malsonante contra los ciclistas mientras nos deslizábamos por aceras y calles peatonales. Me habría quedado más tiempo con aquel rebaño, pero nuestros destinos eran diferentes. Ellos iban camino de alguna fiesta mientras que yo no era más que una peregrina en bicicleta, dedicada a visitar los santos lugares de la construcción de violines en Cremona y a descubrir todo lo posible sobre la antigua estirpe del violín de Lev. O al menos eso era lo que debería haber hecho, pero me sentía tan hambrienta que me salí del desfile y atravesé la puerta de un pequeño restaurante para comer. En cuanto la puerta se cerró detrás de mí comprendí mi error, porque había entrado en una especie de club oscuro y tenebroso. «*Bonsoir*—me dijo el hombre detrás de la barra—, bienvenida a la noche de música brasileña». Salí al luminoso patio del club en el que a una desmañada higuera le habían colgado esculturas de alambre que se estaban viniendo abajo. Me senté y contemplé las golondrinas surcando el cielo, mientras unos músicos con un tambor de marco y guitarras empezaban a congregarse en torno a una mesa.

Sentada en aquel lugar con una copa de vino por toda compañía, me dio por pensar que el club y la gente que me rodeaba se estaban rebelando aquella noche contra la gran tradición clásica de la música y los violines de Cremona. Recordé a Nicolò Amati, cuyo abuelo Andrea había iniciado la fabricación de violines en la ciudad, estableciendo una tradición que siguió fielmente Girolamo, el padre de Nicolò, y su tío Antonio. Nacido en 1596, Nicolò fue otro rebelde: el primer miembro de la familia que cuestionó el modelo de diseño de violín de su abuelo y creó un instrumento más grande que sería conocido como el «gran Amati». También revolucionó el funcionamiento del taller familiar, algo que tendría un profundo impacto en la historia futura de la construcción de violines en Europa. Y por si estos dos logros no fueran suficientes, se convirtió en uno de los primeros y más influyentes maestros de la historia de la lutería.

Nicolò tenía aproximadamente doce años cuando entró como aprendiz en el taller de su padre Girolamo, anexo a la vieja casa de los Amati en el barrio de San Faustino. Girolamo había comprado a su hermano mayor Antonio su parte del negocio en 1588 y desde entonces trabajaba con sus dos yernos, Vincenzo Tili y Domenico Moneghini. Entonces se unió a ellos Nicolò, quien a los diecinueve años ya trabajaba codo a codo con su padre fabricando los instrumentos vendidos

con el sello de «Hermanos Amati», pese a que Antonio había muerto en 1607. A medida que aumentaba su confianza, Nicolò comenzó a jugar con el diseño y las dimensiones clásicas de los Amati, experimentando con el ángulo de las curvas de la parte superior y posterior, y con la forma de los tacos angulares del violín. También eligió la madera de arce para la parte posterior de sus instrumentos, que presentaba vetas flameadas más llamativas que la modesta madera utilizada tradicionalmente por sus parientes. Para 1620, Nicolò era un consumado artesano y había comenzado a dirigir el taller Amati.

Podemos apreciar el prestigio del taller familiar en una carta del compositor alemán Heinrich Schütz al elector de Sajonia, escrita en 1628, en la que Schütz aconsejaba a su patrono comprar dos violines y tres violas Amati cuanto antes. La razón que aducía era que cuando esos fabricantes dejaran de existir, ya no podrían adquirirse instrumentos de semejante calidad.[9] Las palabras del compositor se revelaron como un vaticinio, dado que los habitantes de Cremona estaban a punto de verse inmersos en aciagos sucesos. Entre 1628 y 1629 la ciudad fue presa de la hambruna. A continuación la peste irrumpió en Lombardía, traída por las tropas francesas que luchaban en la guerra de los Treinta Años. Cuando se difundió como un arma biológica entre las tropas venecianas en el campo de batalla, éstas huyeron, llevando la enfermedad consigo e infectando todo el norte y el centro de Italia. Sólo en Lombardía murieron doscientas ochenta mil personas, y Brescia, el otro gran centro de fabricación de violines en la zona, fue el primer lugar en sufrir un brote en toda regla. La muerte por la peste del maestro lutier Giovanni Paolo Maggini en Brescia hacia el año 1630 acabó completamente con la tradición de la lutería en la ciudad, dejando a Cremona el monopolio del oficio hasta mediados del siglo XVIII. Pero Cremona no tardó en recibir también su dosis de sufrimiento. Como escribía un párroco local:

Este año de 1630, Dios nuestro Señor ha enviado la peste por toda Lombardía […] en Cremona hizo su aparición a principios de enero, comenzó a propagarse a comienzos de abril y causó tantos estragos durante junio, julio y agosto que la ciudad quedó desierta y tenía el aspecto de un lugar salvaje.[10]

El impacto de la peste en la familia Amati y su taller fue catastrófico. Aunque Nicolò sobrevivió, en el curso de unos pocos días entre finales de octubre y comienzos de noviembre de 1630 murieron su padre Girolamo, su madre Laura, dos de sus hermanas y su cuñado y socio Vincenzo Tili. La peste diezmó también el mundo musical más allá de las murallas de la ciudad, matando a músicos y compositores y dejando un vacío cultural que tardaría al menos una década en llenarse.

Casi solo en su taller, Nicolò recibió pocos pedidos en los años posteriores a la epidemia de peste. En la década de 1640, sin embargo, el negocio empezó a remontar, y no tardó en haber una renovada y creciente demanda de instrumentos por parte de las cortes y de clientes acaudalados de otras regiones de la península italiana y el extranjero. Los Amati siempre habían guardado celosamente los secretos de su oficio al emplear en su taller únicamente a

miembros de la familia, pero entonces Nicolò debió darse cuenta de que sólo podría salvar su negocio admitiendo aprendices ajenos a ella. No se sabe exactamente a cuántos asistentes dio empleo a lo largo de los años, pero tuvo que ser un número considerable a tenor de la cantidad de personas inscritas como residentes en la casa Amati. El papel de Nicolò como maestro fue casi tan importante como su producción de instrumentos, dado que los jóvenes nombrados en el censo de la casa de San Faustino representaban el cuadro de honor de la lutería. Entre ellos se encuentran Giacomo Gennaro y Andrea Guarneri, que se convertirían en famosos lutieres por derecho propio, y Bartolomeo Cristofori, que comenzó su carrera como lutier pero más tarde se le atribuyó la invención del fortepiano. Muchos otros fueron vinculados con el taller debido a su estilo o al uso del término *Alumnus Nicolaus Amatus* en las etiquetas firmadas que pegaban en el interior del fondo de sus instrumentos. Giovanni Battista Rogeri y Francesco Ruggieri se encuentran entre ellos, y se dice que Antonio Stradivari también se formó allí, porque el más antiguo de sus violines que todavía se conserva estaba firmado con la etiqueta *Alumnus Amatus*. También había algunos nombres alemanes entre los aprendices de la casa Amati: Jakob Stainer, la estrella de los fabricantes de violines de la escuela austro-alemana del siglo XVII, suele ser nombrado a menudo como uno de los aprendices de Nicolò. No existen archivos para confirmar el dato, pero las primeras piezas de Stainer guardan tanta semejanza con las de Amati que se le puede atribuir el haber llevado los principios de la fabricación de violines de Cremona a Austria, su país natal, y a Alemania e Inglaterra, donde también se vendieron sus instrumentos.

A pesar de sus nuevos ayudantes, Nicolò no podía hacer frente a la demanda, y por ello sus aprendices pudieron dispersarse por el mundo y crear prósperos negocios propios. Así, las técnicas que llevaron a la perfección los Amati y que la familia guardó celosamente durante más de un siglo se difundieron por Europa y no tardó en haber lutieres en la mayoría de ciudades del continente que trabajaban partiendo de los diseños cremoneses.[11]

Tras topar con el violín de Lev comencé a visitar las colecciones de instrumentos de algunos museos. Al principio, todos aquellos violines encerrados en sus vitrinas de cristal me resultaban iguales, pero con el tiempo aprendí a distinguir los detalles de cada nuevo instrumento que veía. ¿Qué forma tenían las efes del violín en la caja de resonancia y dónde estaban colocadas? ¿De qué estilo era la voluta y cómo estaba tallada? ¿Qué forma tenían los tacos angulares y cómo era el diseño del filete de los bordes? ¿De qué color era el barniz del violín y cómo era la bombatura de la tabla armónica y la de fondo? Poco a poco aprendí que estos detalles distinguían un violín de otro como los rasgos de un rostro humano. Sin embargo, algunas de estas exposiciones de instrumentos me parecieron lugares tristes, porque mirar los violines era como mirar animales enjaulados en el zoo. No tiene ningún sentido contemplar un violín a través de un cristal. Los violines son manipulados íntima y continuamente, mientras las manos los fabrican y durante toda su carrera, de modo que parecen anhelar tanto el

contacto humano como los animales salvajes la libertad. Lo percibí cuando sostuve por primera vez el violín de Lev y sentí que parecía encajar en mi mano y aceptar incluso que lo tocara un extraño. La sensación me recordó de manera inesperada lo que sentía cuando sujetaba el hacha neandertal que mi padre descubrió cuando araba un campo en Kent. A menudo descubría flechas y hojas de sílex, pero aquella cosa grande de sílex de color ocre fue con mucho el descubrimiento más emocionante que hizo. La ofreció a un museo, pero afortunadamente dejaron que se la llevara de vuelta a casa, y vivió en el alféizar de una ventana al alcance de nuestras pequeñas manos. A nivel superficial los dos objetos no podrían ser más diferentes: el violín de Lev era ligero como el aire, y la tensión que las cuerdas ejercían sobre su cuerpo hacía que pareciera estar vivo al tocarlo, mientras que el hacha de sílex era un peso muerto, pesada y fría al tacto. Y, sin embargo, todavía puedo recordar la sensación exacta al colocar la palma de mi manita en la entalladura vaciada a propósito y alisada por el uso y, como me sucedió cuando sostuve el violín de Lev por primera vez, sentir toda la gente que había tocado el hacha antes que yo. De niña imaginaba a veces que sujetar el hacha era como dar la mano al neandertal que la había dejado caer tan descuidadamente en nuestro campo.

Junto al bello violín de Andrea Amati en el museo Ashmolean de Oxford hay un instrumento fabricado por su nieto Nicolò Amati en 1649 conocido como violín Alard. Los violines son como esos divorciados que se aferran a los apellidos de sus famosos ex cónyuges mucho después de que se haya dictado la sentencia de divorcio y el Alard toma su nombre de una relación que tuvo con Jean-Delphin Alard a mediados del siglo XIX. Es difícil culparlo por ello, porque además de ser un famoso violinista y profesor del conservatorio de París, Alard fue yerno de Jean-Baptiste Vuillaume, uno de los lutieres, expertos y marchantes de violines más famosos de la Europa de su época.

Bien guardado en su vitrina de cristal, el Alard es un instrumento maravillosamente curvilíneo, de esos que enamoran por su aspecto. La parte posterior es de madera de arce de montaña y luce un flameado tan intenso que parece que la superficie sea ondulada. Las esquinas son extraordinariamente largas y estrechas, lo cual da a todo el instrumento un aspecto frágil al que se suman las perfectas ondulaciones de las efes en la tabla armónica en las que no hay ni el más ligero indicio de ángulos. Y, algo inusual para un violín tan antiguo, conserva el mango original, aunque haya sido alargado. El color del instrumento es el del jarabe de arce, y sé que si lo sacaran de la vitrina el barniz se pondría a danzar a la luz, cambiando de tono con cada movimiento. Aunque se encuentra en un estado extraordinario, una ligera pátina de marcas sobre el cuerpo evidencia que tuvo una vida muy intensa. Se dice que el sonido del violín se parece más a la voz humana que el de cualquier otro instrumento. Recuerdo que cuando contemplaba el violín Alard, mudo tras su vitrina de cristal, pensé que todavía tenía algo que decir.

Mientras permanecía sentada en un patio aquella tarde, esperando a que empezara a sonar la música brasileña, vi al barman salir con una jarra de cerveza

en una bandeja. Lo que sucedió a continuación fue inesperado y por alguna razón me hizo pensar de nuevo en Nicolò Amati. El barman se detuvo junto a una señora diminuta sentada en la mesa contigua, puso la cerveza sobre una servilleta amarilla y tocó suavemente con otra la parte de atrás de su cuello. Luego se llevó la servilleta a los labios y dijo sin dirigirse a nadie en particular: «Esto es lo que me da energía», para desaparecer a continuación por el oscuro pasillo del bar. Quizá fuera la extravagancia de ese gesto menor lo que hizo que me acordara del hombre que calladamente dio la espalda a la sagrada tradición familiar y fabricó el nuevo instrumento conocido como «gran violín». Los clientes de este nuevo diseño eran virtuosos que querían violines con voces lo suficientemente fuertes como para que las escuchara el público de espacios grandes o en medio del sonido de una gran orquesta—o *ripieno*—durante un *concerto grosso*. El nuevo modelo de Nicolò también tenía algo de extravagante, porque era un poco más largo y bastante más ancho que cualquiera de los que habían salido del taller familiar. Pero al fabricarlo dio con las proporciones que hoy en día se consideran ideales. A fin de crear la profundidad y fuerza sonora que sus clientes solicitaban, Nicolò también introdujo cambios sutiles en la forma de la bombatura para aumentar la superficie vibratoria del cuerpo del violín.

Nicolò permaneció soltero hasta cumplir casi cincuenta años, pero luego recuperó el tiempo perdido al casarse y tener nueve hijos. Girolamo Amati II se hizo cargo del taller cuando su padre murió en 1684. Era un artesano bastante competente, pero la fabricación de violines había dejado de ser el negocio exclusivo de cuando Nicolò había empezado a trabajar y tuvo que hacer frente a la dura competencia de una nueva generación de maestros lutieres que habían aprendido con su propio padre. Acosado por problemas financieros, huyó de Cremona y se estableció en Piacenza en 1697, donde casi abandonó la construcción de violines. Su muerte en 1740 supuso el fin de la primera gran dinastía de constructores de violines de Cremona.

Uno de los primeros y más importantes aprendices de Nicolò fue Andrea Guarneri, que trabajó junto a su maestro durante una década aproximadamente, aprendiendo a construir instrumentos y viviendo como un miembro más de la familia. Estaba tan unido a Nicolò que actuó de testigo en su boda y siguió viviendo en la casa incluso después de que él mismo contrajera matrimonio. Puede que Guarneri no fuera un artesano tan bueno como Nicolò, pero sus instrumentos estaban tan bien hechos que a veces se han confundido con los de su maestro. Continuó trabajando hasta fundar la siguiente dinastía de lutieres que conforman la historia de la construcción de violines en Cremona.

Cuando Andrea Guarneri y su esposa abandonaron la casa de la familia Amati se establecieron en el antiguo hogar de ella en el número 5 de la piazza San Domenico. Como los Amati antes que ellos, los Guarneri permanecieron en la misma casa y en el mismo taller durante cien años. San Domenico estaba en el núcleo del barrio conocido como Isola. No tardaron en unirse a Guarneri otros lutieres, y allí convivían con ebanistas, carpinteros, talladores de madera y fabricantes de estuches para instrumentos y fabricantes de bisagras, así como

tiendas de aceites y resinas para barnizar los violines. El hijo de Andrea, Giuseppe, resultó ser el genio de la familia. En 1730 todo el mundo lo conocía por el apodo de Guarneri del Gesù, debido a la pequeña insignia impresa después del nombre en sus etiquetas. Había una cruz coronando las letras IHS, las tres letras del nombre Jesús abreviado en griego. Hoy en día sus violines son casi tan valorados como los de Stradivari, pero no siempre fue así. En una carrera que duró un poco más de veinte años Guarneri del Gesù tuvo unos cuantos clientes ricos, pero en general trabajó para campesinos, pastores y músicos callejeros que no podían permitirse instrumentos caros. Para ellos encontró medios ingeniosos de economizar en los materiales. Aunque siempre eligió madera seleccionada de alta calidad para las cajas de resonancia de sus instrumentos por la importancia que tenía en el sonido, descubrió que podía ahorrar dinero del arce de la tabla de fondo utilizando madera sin el flameado tan apreciado por otros lutieres. Nunca se ciñó a las reglas de precisión y destreza que distinguían a otros fabricantes de Cremona y a veces sus instrumentos podían resultar bastante toscos. Pero guiado por su instinto, Guarneri del Gesù produjo violines con un sonido tan bello que muchos músicos siguen prefiriéndolo al de un Stradivarius.

Guarneri del Gesù nunca se habría considerado un competidor de Stradivari, el anciano que llevaba viviendo veinte años en el número 2 de la piazza San Domenico cuando él nació. Los violines de Guarneri no fueron especialmente cotizados mientras él estuvo vivo, pero a principios del siglo XIX un Guarneri del Gesù llegó a las manos del virtuoso italiano Nicolò Paganini, lo cual dio comienzo a un nuevo capítulo para Guarneri, aunque fuera póstumo. Se dice que en la década de 1800 Paganini recibió el violín como regalo del propietario de un teatro de Livorno donde tenía que actuar.[12] Se encariñó con el instrumento inmediatamente: lo llamó *Il Cannone*, 'el cañón', y viajó con él por toda Europa dando conciertos. Sus interpretaciones con ese violín provocaban una mezcla de asombro y terror entre los músicos. Demasiado celosos para admitir que él era simplemente el mejor violinista que había existido jamás, muchos asignaron su destreza al violín, y así, durante la década de 1830, comenzó a aumentar sin tregua la demanda de instrumentos de Del Gesù llegando a rivalizar con los Stradivarius.

Hoy no es posible visitar las viejas casas de Stradivari ni de Guarneri, porque fueron demolidas en la década de 1930. Sin embargo, se puede ir, como fui yo por la mañana aquel día, a la casa en el extremo de corso Garibaldi a la que Stradivari se mudó en cuanto se casó en 1667 y donde empezó su carrera. Hoy en día la planta baja es una tienda de utensilios de cocina cuyos propietarios, una pareja, están acostumbrados a visitas de peregrinos como yo. ¿Podía echar un vistazo? Sí, claro, pero como estaban a punto de cerrar me pidieron que recorriera deprisa el estrecho y largo espacio con su exposición de tostadoras de brillantes colores, cafeteras y modernos sacacorchos, una experiencia que me resultó muy insípida. Las cosas mejoraron un poco en el piso de arriba, donde encontré una de las terrazas cubiertas que los prácticos constructores de Cremona diseñaban para secar la ropa. Antonio y Francesca Stradivari tuvieron seis hijos y mientras

vivieron ahí él trabajófue perfeccionando poco a poco su técnica. Éste fue el lento comienzo de una carrera que le convertiría en el coloso de la fabricación de violines de Cremona y del mundo, de manera que casi trescientos años después de su muerte su nombre sigue siendo ilustre.

Me acababa de sentar en la terraza cuando el propietario de la tienda subió a decirme que estaban cerrando. Se acercó a mí con la cautela de quien interrumpe a alguien que está rezando, pero no tendría que haberse preocupado. Simplemente me estaba preguntando si Francesca habría dejado espacio entre los pañales de la colada para que Antonio colgara a secar sus violines recién barnizados.

Los Stradivari se mudaron de su vieja casa en el corso en 1680. Su nuevo hogar en el número 2 de piazza San Domenico se encontraba en el corazón del barrio de los fabricantes de violines, a tiro de piedra de Guarneri en el número 5, y no lejos de los Amati en San Faustino. Se puede ver un boceto de la casa en el libro sobre la vida y la obra de Stradivari del destacado restaurador y comerciante de violines londinense W. Henry Hill y sus hijos, Alfred y Arthur.[13] Realizado en la década de 1870, el dibujo muestra un elegante edificio de tres plantas con un escaparate en la planta baja y un balcón en el primer piso. La tienda de la planta baja estaba ocupada por un sastre cuando se hizo el dibujo y probablemente todavía tenía una cocina y una sala en la parte de atrás, como en la época de Stradivari. En los pisos superiores había suficientes dormitorios para acomodar a los once hijos que Stradivari tuvo con Francesca y con su segunda esposa, Antonia Zambelli. Quizá debido al elevado número de niños en la casa optó por utilizar la terraza del tendedero como taller de verano. Este elemento típico del urbanismo de Cremona se podría describir como una terraza cubierta o un ático sin paredes laterales. Sea como fuere, sólo era posible acceder al mismo por una empinada escalera de mano desde el tercer piso, lo cual habría permitido a Stradivari aislarse de los pequeños dramas de la vida cotidiana familiar.

Stradivari hizo muchos de sus violines en este destartalado espacio y tal vez el pequeño violín exquisitamente decorado que vi en el museo Ashmolean de Oxford fue uno de ellos. Fechado en 1683, se lo encargó la familia De Este, una de las más importantes de Italia, justo después de que se mudara a piazza San Domenico. Un adorno taraceado de delicadas hojas y ondulantes zarcillos cubre la voluta y las costillas, y el filete consiste en un audaz diseño de círculos de marfil y diamantes con una brillante estrella de nácar en el centro. Ataviado para una fiesta perpetua, fue la obra de un consumado artesano que estaba a punto de salir de la sombra que le hacía Nicolò Amati y convertirse en la sensación de Cremona.

La mudanza de Stradivari fue seguida rápidamente por la muerte de sus únicos auténticos rivales: Jakob Stainer, otro de los aprendices de la casa Amati, que se había convertido en el lutier más importante de la escuela austro-germana, murió en 1683, y un año más tarde, en 1684, murió su antiguo maestro, Nicolò Amati. Estas dos grandes pérdidas para el mundo de la lutería señalaron el comienzo de una carrera de éxitos para Stradivari que duraría cincuenta años. Para entonces ya

había alcanzado la cúspide de su destreza: tallaba efes, añadía filetes y esculpía volutas con perfecta maestría, y fabricaba instrumentos de una precisión y un acabado tan bello que nunca han sido superados. Sus violines fueron diseñados para satisfacer a los virtuosos que se enfrentaban a los nuevos conciertos compuestos por Arcangelo Corelli, Tomaso Albinoni y Giuseppe Torelli a finales del siglo XVII, más atrevidos y exigentes que todo lo que se había escuchado hasta entonces. Éste fue el mercado de Stradivari, para el que el lutier experimentó con diferentes moldes y ajustó los detalles del diseño hasta que pudo fabricar violines lo suficientemente potentes para que su voz pudiera oírse con claridad frente al sonido de una orquesta al completo. Hacia 1690 comenzó a fabricar su propio modelo grande, si bien siempre había experimentado y lo siguió haciendo; en 1700 regresó al diseño de instrumentos más delgados y cortos que los músicos encontraban más fáciles de manejar. No fue hasta 1704 cuando encontró el modelo con el tono y la acústica que le satisfarían durante el resto de su larga vida.

Stradivari trabajó junto a dos hijos de su primer matrimonio, Francesco, que estaba en el taller con él, y Omobono, que se ocupaba principalmente de los encargos y las ventas. Stradivari no transmitió a sus hijos el gen de la longevidad dado que ambos murieron seis años después que su padre. Francesco dejó el taller con todo su contenido a su hermanastro, Paolo, el hijo menor del segundo matrimonio de Stradivari. El legado incluía casi un centenar de instrumentos, algunos incompletos y todos sin estrenar. En 1746, Paolo acudió al lutier Carlo Bergonzi para que pusiera los instrumentos en condiciones de ser vendidos. Bergonzi se mudó de inmediato a la piazza San Domenico con su esposa y sus hijos, y con la ayuda de uno de ellos, Michelangelo, se puso a tallar volutas, ajustar cordales, almas y clavijas. La muerte de Antonio Stradivari en 1737 marcó el final de la edad de oro de la fabricación de violines en Cremona, pero para entonces los lutieres estaban construyendo violines en ciudades y pueblos de toda Italia. A pesar del gran número de lutieres en Venecia, apenas podían hacer frente a la demanda de instrumentos de iglesias, teatros de ópera, músicos aficionados y patronos privados, por no mencionar los hospitales e instituciones benéficas.

Mientras la oscuridad iba cayendo fuera del bar, los músicos reunidos en una mesa cercana a la mía seguían sin dar señales de ponerse a tocar música brasileña. Creí que estaban leyendo atentamente una partitura, pero cuando me di cuenta de que se trataba del menú de cócteles, decidí marcharme. Mientras regresaba a casa en mi bicicleta, me sentí muy agradecida al violín de Lev. No crean que llegué a pensar que había sido fabricado por Stradivari o alguno de los grandes lutieres de Cremona, pero sí creía que fue construido por un aprendiz en alguno de los talleres menos importantes. Si no hubiera sido por él no habría estado pedaleando por las oscuras callejuelas, disfrutando de las primeras estrellas de una noche de verano en Cremona, ni explorando el legado pasado de padres a hijos en los polvorientos talleres de las grandes dinastías de fabricantes de violines de la ciudad. Y, sin embargo, a pesar de esta petulante sensación de satisfacción, sabía que todavía no había llegado al auténtico inicio de la historia del violín en

Cremona. Fue al ver aquellas pilas de plantillas de madera de arce y de abeto a la venta cuando me di cuenta de que algún día tendría que viajar lejos del confort de aquellas bonitas calles de Cremona y trasladarme hasta los remotos bosques de montaña donde crecía la materia prima de aquellos violines.

MENSAJE DE LAS MONTAÑAS
EL ANTIGUO COMERCIO DE LA MADERA PARA VIOLINES

Desde que Andrea Amati comenzó a fabricar violines, los lutieres de Cremona utilizaron la madera de pícea (*Picea abies*) de los Dolomitas para crear las tablas armónicas de sus instrumentos. Durante siglos la mayor parte de esta madera procedía del bosque de Paneveggio, que a la oficina de turismo local le gusta llamar la *foresta dei violini*. Yo ya planeaba pasar un par de semanas caminando por las montañas en verano, así que mi programa de senderismo se centró sin ningún esfuerzo en los árboles que crecen en las laderas más altas de los valles Primiero y Fiemme, donde el deshilachado borde de Italia se infiltra en Austria y el italiano cede el paso al alemán mucho antes de la frontera oficial.

Cuando me puse en marcha desde Venecia, el aire que entraba por las ventanillas del coche traía el calor y los aromas de cosecha veraniegos, pero a medida que la carretera comenzaba a ascender, la temperatura bajó. Al anochecer me encontraba en una estrecha y sinuosa carretera de montaña. Una tormenta atrapada en el valle descargaba truenos que iban rebotando entre las rocas mientras los torrentes creados por la lluvia inundaban la carretera. Los relámpagos no tardaron en ser tan persistentes que terminé mirando una y otra vez, paranoicamente, los retrovisores, como si me persiguiera la policía por algún delito olvidado.

Mi ascensión terminó en Passo Valles, un paso de montaña que comunica los valles del Travignolo y del Biois. Confusa y exhausta por la tormenta, salí del coche a toda prisa y me dirigí hacia la puerta de un gran refugio llamado Capanna Passo Valles. Un viejo san bernardo con el pelo apelmazado y un ronquido estridente yacía atravesado en la entrada. Como no se movió ni un centímetro cuando abrí la puerta tuve que saltar por encima de aquel cuerpo dormido. En el interior, la señora de detrás de la barra estaba sirviendo grapa a unos cuantos rezagados de camino a la cama. Llevaba el traje alpino tradicional de blusa bordada, chaleco y falda larga con tal despreocupación que me hizo pensar que se trataba de su vestimenta habitual. Desde la cama escuché la tormenta, que parecía llorar por tener que dormir afuera, y pensé en Amelia Edwards, la aventurera que había escrito un libro sobre su visita a los Dolomitas en 1873 que llevaba en mi maleta. Durante el verano que pasó explorando las montañas a lomos de mula, observó un patrón climático de sol por la mañana y a primera hora de la tarde seguido de una tormenta que estallaba al atardecer y duraba toda la noche. Se quejaba de una noche en que no había podido pegar ojo a causa de los truenos y relámpagos, así como del continuo repicar de las campanas. A las cinco de la mañana siguiente todo el pueblo había formado una procesión para implorar a la Virgen que los protegiera de las tormentas. Finalmente las tempestades desaparecieron, pero Edwards se dio cuenta de que estaban preparando otra procesión al mediodía, esta vez para pedir intercesión

contra la sequía. «Las buenas gentes de Caprile son difíciles de complacer en materia de meteorología», escribió, y mientras yo escuchaba el viento golpear las contraventanas y arremeter contra los muros del refugio, no me sorprendió lo más mínimo. Me llamaba la atención que, a pesar de las hermosas voces de los violines, generaciones de este instrumento de Cremona hubieran surgido del caos atronador de tormentas alpinas exactamente como la que estaba cayendo.[14]

Los auténticos montañeros estaban durmiendo con todo su equipo en la habitación de enfrente. Los oí abandonar el refugio al amanecer en medio de un repiqueteo sostenido de botas. Su marcha redujo mucho la demografía del comedor haciendo que la mayoría de mis compañeros fueran o muy viejos o muy jóvenes, lo cual no impidió que acabaran con el yogur y la compota de fruta antes de que pudiera probarlos. En el exterior, el bosque de Paneveggio se extendía hasta el borde de los pastos de verano, donde los troncos perfectamente alineados de las píceas se mostraban tan erguidos como trazos dibujados por una mano firme y segura. Los violines de Cremona siguen naciendo de la oscuridad profunda, húmeda, de esa empalizada de árboles que desprende un intenso olor de resina y donde el musgo no distingue entre rocas, troncos y suelo forestal, cubriéndolo todo con la misma alfombra mullida y brillante. Los violines se fabrican a partir de varias clases de madera, pero son píceas como éstas las que más determinan el sonido. Es una madera ligera, flexible y muy fuerte, lo que siempre ha hecho que sea excepcionalmente buena para transmitir las pequeñas vibraciones de las cuerdas de un violín a través del cuerpo, y por esas cualidades se conoce a esta madera como *legno di risonanza*, 'madera de resonancia'.

Amelia Edwards quedó maravillada ante esas «coníferas primigenias […] de una altura de 25 a 30 metros, enorme circunferencia y tapizadas del musgo verde grisáceo que ha ido creciendo durante siglos». Poco ha cambiado desde entonces, aunque en aquellos días los árboles crecían en el imperio de los Habsburgo, que habían ocupado el territorio desde mediados del siglo XIV. Cualquier clase de madera poseía un enorme valor en la Europa preindustrial, cuando era necesaria en grandes cantidades para construir casas, graneros y barcos, fabricar herramientas, producir carbón para encender las forjas, hornos y fraguas, o se usaba como leña para cocinar y calentar, y las cenizas para fabricar jabón y vidrio. Cuando Andrea Amati estaba trabajando para perfeccionar su modelo de violín en la Cremona del siglo XVI, la madera era tan valiosa como el petróleo para nosotros en los siglos XX y XXI. Con razón los oficiales del imperio de los Habsburgo estaban muy ocupados diseñando un sistema que hiciera más sostenible la producción de madera de resonancia y otras maderas de los bosques imperiales. Protegieron el bosque al permitir la entrada únicamente a los *boschieri* o taladores autorizados. A continuación pusieron un límite al número de marchantes de madera que extraían madera, insistiendo en que cada uno comprara una licencia de tala en Innsbruck. Ese sistema de gestión se fue sofisticando, y a mediados del siglo XIX Paneveggio fue dividido en cuadros como un tablero de ajedrez gigante y la especie, altura y circunferencia de los árboles en cada uno de los cuadrados o *particelli* fueron meticulosamente registrados. El

inventario de cada *particelle* se actualizaba cada década y esos registros fueron la base para tomar todas las decisiones sobre qué árboles talar cada año. Éste fue el primer programa de gestión forestal de Europa y sigue vigente en Paneveggio y en muchos otros lugares que antaño pertenecieron al imperio. Fue tan efectivo que Paneveggio ha seguido suministrando madera de resonancia a los fabricantes de violines de todo el mundo hasta la fecha. El bosque se gestiona de forma muy parecida todavía hoy, aunque por lo general las fotografías aéreas han sustituido a las auditorías árbol por árbol.

El primer capítulo de la vida de cualquier violín antiguo de Cremona lo escribían los *boschieri*. Eran hombres de la región que conocían la altura y circunferencia de cada árbol de su zona, exhibían sus heridas como un símbolo de su oficio y eran lo suficientemente rudos y pobres como para trabajar en un territorio tan peligroso, siempre bajo la amenaza del riesgo de corrimientos de tierras, avalanchas o inundaciones. A pesar de sus valiosas competencias, los *boschieri* solían ser demasiado pobres para poseer sus propias herramientas y dependían de los marchantes de madera que les daban trabajo a cambio de las hachas, descortezadoras, palas y azadones que necesitaban para realizar sus labores durante la temporada de tala. Algunos hombres recibían incluso parte de su paga en salami, pan, ricotta y vino, y recurrían a los marchantes para tener calzado y piezas de las bastas telas que necesitaban para hacerse la ropa. Si estuviéramos en Canadá podríamos llamar *lumberjacks* ['leñadores'] a los *boschieri*, pero es un nombre que no cuadra para hombres que también cultivaban las laderas de la montaña y tenían casi tantas palabras para las diferentes clases de hierba como se dice que los Inuit tienen para la nieve. Los *boschieri* conocían la diferencia entre la «hierba para hacer leche» y la «hierba para hacer carne», reconocían la «hierba débil como el pelo de un burro» y sabían dónde encontrar «hierba para los terneros tan delicada como el chocolate para los niños» e incluso «hierba que podía emborrachar a las cabras».[15] Los marchantes de madera estaban obligados a confiar en estos hombres versátiles para la primera etapa del largo proceso que suministraría a sus clientes todo tipo de madera, incluyendo la de resonancia, y sin embargo lo único realmente cierto de ellos parece haber sido su firme determinación a priorizar el trabajo en sus granjas antes que el de los marchantes de madera en el bosque.

La primera carretera al valle de Primiero no se construyó hasta 1873. Al describir el lugar antes de que existiera la carretera, Amelia Edwards dice que había sido «tan inaccesible para los vehículos de ruedas como Venecia», porque «toda vía al mundo exterior estaba cerrada por un círculo de pasos de montaña, sólo practicables para las mulas, pero ni siquiera para las carretas».[16] Sin embargo, como tantas otras comunidades de alta montaña en los Dolomitas, sus habitantes desafiaban su aislamiento utilizando los ríos como medios de transporte y vías comerciales. Desde la Edad Media, la madera de los bosques de montaña se enviaba a través de los ríos Vanoi, Cismon y Brenta a Venecia y otras ciudades de las tierras bajas, de manera que, aunque la historia de los violines de Cremona comienza en un bosque, transcurre luego en los ríos, tan transparentes y fríos que

basta meter un pie en el agua incluso en el más caluroso día de agosto para renunciar a darse un baño.

Había muchas etapas en el arduo proceso que concluía con la entrega de la madera de resonancia de las montañas a los lutieres de Cremona, y la primera era talar las píceas que crecían en laderas abruptas y de difícil acceso. Ello exigía fuerza bruta y una gran destreza. No menos difícil podía resultar extraer los troncos caídos, y a veces eran precisas hasta ocho parejas de bueyes y veinte *boschieri* para sacar un único tronco de un sitio difícil.[17] La tala comenzaa en cuanto se derretía la última nieve a principios de junio. Los *boschieri* dejaban los troncos donde habían caído, despojándolos solamente de la corteza para permitir que la madera llena de savia se secara y fuera más ligera y fácil de mover. Después de un rápido y enérgico comienzo, dejaban de trabajar en el bosque porque entonces tocaba subir las vacas a los pastos de verano en la montaña. Cuando regresaban, seguían avanzando en el trabajo hasta que llegaba el tiempo de la primera siega del heno en julio y no volvían al bosque hasta que lo habían puesto a cubierto. Había otra pausa por el día de San Bartolomé, el 24 de agosto, que se celebraba en la población de Canal San Bovo. Para los *boschieri* se trataba de una fiesta oficial y los marchantes de madera aprovechaban para congregar a su disperso equipo y abonarles sus honorarios. Los hombres se pulían a menudo todo el dinero ganado en una borrachera, de manera que las peleas y reyertas con cuchillos formaban parte habitual del entretenimiento en Canal San Bovo durante la festividad, que los propios lugareños solían llamar «nuestro propio salvaje Oeste».

Había una segunda cosecha de heno que segar antes de que los hombres pudieran regresar al bosque en septiembre, y por supuesto abandonaban las herramientas de nuevo cuando llegaba la hora de ir a buscar las vacas a la montaña y llevarlas de nuevo a un lugar seguro antes de la llegada del invierno. Entonces ya estaban listos para extraer los troncos del bosque y se ponían manos a la obra en cuanto caían las primeras nieves, atando cuerdas o cadenas a los troncos de los árboles talados y arrastrándolos a través del terreno nevado. Los troncos de lugares más accesibles se cargaban en trineos tirados por bueyes o caballos.

Fuera cual fuese el medio que emplearan, los *boschieri* estaban obligados por contrato a tener toda la madera correctamente apilada al borde del bosque para el 11 de noviembre, el día de San Martín. Esta fecha señalaba el final de su responsabilidad porque a partir de entonces la madera quedaba en manos de los *conduttori*. ¿Cómo traduciríamos esta palabra que tiene tanto que ver con conducir los troncos como con guiarlos montaña abajo? Sea cual sea la palabra que empleemos, tiene que describir a hombres lo suficientemente prácticos como para inventar soluciones para cada obstáculo que encontraban mientras hacían bajar toneladas de madera por difíciles terrenos de montaña hasta los ríos de los valles. Como dependían de la ayuda del hielo y la nieve, los *conduttori* estaban obligados a trabajar al aire libre día y noche en lo más crudo del invierno. A lo largo del tiempo inventaron varias estrategias y estructuras diferentes para

trasladar la madera. En algunos lugares podían utilizar las pistas cubiertas de nieve para enviar los troncos deslizándose hacia el valle. Si los troncos se movían con demasiada lentitud, los *conduttori* vertían agua en la pista y dejaban que se helara durante la noche; si los troncos avanzaban con demasiada rapidez, esparcían tierra sobre la nieve para disminuir la velocidad. En los lugares donde no existían pistas, tenían que construir estructuras deslizantes o *risine* con postes de madera firmemente fijados en el suelo. Al final de cada temporada, estas estructuras se desmontaban para vender los postes junto con el resto de la madera.

Marchantes y *conduttori* hablaban una mezcla de alemán, dialecto veneciano y ladino, una fusión de latín y las lenguas germánicas habladas antes de la llegada de los antiguos romanos. Mientras caminaba por las montañas escuché a menudo hablar en ladino en los pueblos. Pero puesto que comunicarse con claridad era esencial cuando los troncos se estaban deslizando ladera abajo, a lo largo de los siglos los trabajadores desarrollaron un lenguaje profesional internacional para usarlo en los puntos críticos de las pendientes entre Paneveggio y el valle del río. Consistía en un vocabulario especializado de gritos, avisos, silbidos y gestos que empleaban para comunicarse a largas distancias o cuando había demasiado ruido para escuchar el habla ordinaria. Se trataba de un trabajo peligroso y se producían toda clase de accidentes cuando la madera se transportaba cuesta abajo a toda velocidad. Los troncos descendiendo a toda prisa por una *risina* se disputaban el espacio y a veces alguno rebotaba de repente o salía disparado e iniciaba su propia ruta arremetiendo contra cualquier cosa o persona que se interpusiera en su camino. Los hombres situados en lo alto de la *risina* lanzaban un grito de advertencia antes de empezar a enviar los troncos cuesta abajo, pero, con todo, existe una triste historia de finales del siglo XVIII sobre un chico que decidió dejar el trabajo y subir a la montaña para contemplar el cortejo de una boda. El capataz le negó el permiso para marcharse insistiendo en que era muy peligroso subir a la montaña mientras se lanzaban troncos montaña abajo. Pero como de jóvenes todos nos creemos invencibles, el muchacho inició el ascenso junto al borde del bosque por donde caían los troncos. En menos de quince minutos se propagó por toda la montaña el grito de «¡Zoi! ¡Zoi! ¡Zoi!», una palabra que en el lenguaje especializado de los leñadores significaba «¡Quietos!» y pasaba de boca en boca. Unos minutos más tarde se presentó un mensajero para decir que unos troncos se habían salido de su trayectoria y habían aplastado al chico haciéndolo trizas. La desobediencia puso tan furioso al capataz que, en lugar de detener el trabajo el resto del día como señal de respeto después del accidente, se limitó a enviar a cuatro hombres con «una sábana para recoger los restos desperdigados» antes de dar la orden de que arriba en la montaña se reiniciara el descenso de troncos.

Cuando el otoño daba paso al invierno en la montaña, el frío creaba las condiciones perfectas para el transporte de troncos, y entonces los *conduttori* trabajaban sin parar noche y día durante semanas, deteniéndose solamente para comer frugales raciones de polenta cocinada en hornillos de campaña y sazonada con un poco de salado queso rallado. Mientras hacía senderismo por aquella

porosa frontera de alta montaña, tenía que elegir entre cenar cada noche la muy italiana polenta o las muy austríacas albóndigas de patata o *Knödel*, una elección que a veces parecía una declaración de lealtad nacional. Los *conduttori* no tenían tanta suerte: la polenta era el combustible que les proporcionaba energía y se servía monótonamente cada seis horas.

Toda la madera tenía que estar cuidadosamente guardada en los almacenes junto al río antes del deshielo. La madera del valle de Primiero se transportaba por lo general a lo largo de los ríos Vanoi, Cismon y Brenta cuando estaban crecidos por la nieve fundida o por la lluvia de primavera para que pudiera iniciarse su transporte o *menada*. Los marchantes de madera preparaban la operación grabando sus insignias personales en el extremo de cada tronco, de manera que cuando los troncos fueran arrojados al agua tuvieran la seguridad de que su madera no podría reclamarla nadie más. Únicamente una pequeña fracción de la misma terminaría usándose como madera de resonancia en Cremona, aunque desde el siglo XVI desempeñara un papel en el mantenimiento de ese importante y complejo negocio.

Los ríos que transportaban madera aguas abajo hacia Venecia cruzaban la frontera que dividía el imperio de los Habsburgo de la República Veneciana. Sin embargo, transportaban mucho más que madera, porque también era la frontera entre el norte de Europa y el Mediterráneo. Además de ser rutas comerciales para todas las mercancías procedentes de las montañas y los valles, esos ríos eran vías para el intercambio de idiomas e ideas entre dos culturas, de nuevos estilos artísticos y musicales, de canciones, historias, recetas, maquinaria y otros inventos.

La madera se entregaba en la orilla a los *menadàs*, o conductores de troncos, otro equipo especializado que se ganaba precariamente la vida conduciendo la madera aguas abajo. El rumbo de los troncos era incontrolable, entregados a cualquier corriente o remolino, y propensos a detenerse en ensenadas, descansar en aguas someras o unir fuerzas con el resto de los troncos para precipitarse por pasos estrechos provocando atascos gigantescos. Cuando esto sucedía el *menadàs* se veía obligado a subirse, haciendo equilibrios, sobre un inestable y oscilante tronco mientras empujaba y pinchaba el resto con un *angér*, herramienta que combinaba hábilmente en un extremo una lanza con un gancho de la anchura de un tronco. La rapidez era fundamental porque, en cuanto los troncos empezaban a moverse de nuevo, el *menadàs* debía dar un salto perfecto, pero los accidentes eran tan comunes en estos casos como en el bosque o en la montaña, y los hombres a veces morían aplastados entre los troncos o eran arrastrados corriente abajo por el torrencial caudal del río. El deshielo provocaba que los ríos fluyeran de forma impetuosa y fueran tan fríos que a veces los hombres ni siquiera pudieran arriesgarse a entrar en el agua. Tenían que atarse a una roca o a un árbol e intentar desatascar los troncos suspendidos en el aire. Con razón se encuentran tantas imágenes de san Nicolás de Bari en las iglesias de los pueblos a la orilla del río: es el santo patrón de todos los que afrontan peligros en ríos y mares.

La madera apreciada por sus cualidades para la fabricación de violines

representaba únicamente el uno por ciento de la que luchaba por abrirse camino desde las montañas hasta el mar. A veces, como el río era poco profundo, los troncos no flotaban, y para ponerlos de nuevo en movimiento el *menadàs* tenía que recurrir a otro grupo de expertos que construían presas. Estos hombres de las riberas construían con troncos—con qué si no—y taponaban los huecos entre los mismos con barro y musgo. Si los bajíos eran demasiado largos para adoptar esa solución, los troncos de pícea se enviaban a través de un canal permanente paralelo al río. Y en los puntos donde los rápidos interrumpían la circulación, eran desviados a través de una rampa deslizante construida a propósito.

Tanto si estaba destinada a la construcción, a servir como leña o a la fabricación de violines, la madera era objeto de elevados impuestos en el imperio de los Habsburgo, de modo que cuando cruzaba la frontera el viaje se veía interrumpido en un puesto de aduanas en forma de barrera de madera en mitad del río. Allí los funcionarios de las oficinas imperiales de Salzburgo comprobaban todas las marcas de propiedad de cada tronco y anotaban los impuestos que debía cada comerciante.

Pronto las montañas no eran sino un recuerdo lejano y los ríos fluían ahora mansamente a través de pueblos y ciudades. En Cismon del Grappa, el río Cismon se unía al canal del Brenta, cuyas orillas estaban orladas de aserraderos, molinos de seda, molinos de harina, curtidurías y toda clase de pequeñas industrias, a menudo unidas al río por sus propios canales. Los propietarios de todos esos negocios compraban la madera que necesitaban para el año cuando atravesaba la ciudad durante el transporte de troncos en la primavera. No se permitía que los troncos circulasen río abajo descontrolados a través de estas zonas más densamente pobladas, razón por la cual había talleres de fabricantes de balsas en las riberas de cada ciudad. Los troncos se amarraban con varillas de avellano para construir las *zattere*, unas toscas almadías. En este punto los *menadàs* cambiaban el nombre de su oficio por el de *zattieri*, o almadieros, y debían contar con la pericia suficiente para guiar sus incómodas embarcaciones río abajo. Se detenían únicamente para hervir el agua de la polenta, que seguía siendo su dieta básica: los hombres del río comían la polenta líquida en un bol, a diferencia de los *boschieri* y *conduttori*, que preferían comerla en sólidas rebanadas. Las almadías eran tanto un sistema para transportar madera como un medio de transporte por derecho propio, porque los *zattieri* llevaban pasajeros junto con cargamentos de leña, gallinas, quesos, cucharas de madera tallada y otros productos alpinos en venta. En cada ciudad había puertos especialmente construidos para las almadías y una vez atracadas los *zattieri* podían vender sus mercancías y, llegado el caso, incluso la madera con la que estaban construidas las balsas.

Chioggia, al final del canal del Brenta, era el mercado principal de todas las mercancías que llegaban por el río. La madera se vendía allí mismo o se transportaba a Venecia a través del canal Brenta Novissima más conocido ahora como Taglio di Brenta. Allí se descargaban los troncos de pícea en la Fondamenta delle Zattere, construida en 1519 expresamente para recibir las mercancías que

llegaban en balsa a la ciudad. En el mercado de la madera, donde los troncos por fin se detenían, cada uno de ellos era examinado por los *lignaroli*—'marchantes de madera'—en busca de madera para fabricar marcos, vigas, ventanas y puertas para la construcción de edificios. Los marchantes de madera de la ciudad también suministraban al vasto arsenal de la República Veneciana la madera para los mástiles, que casualmente poseía muchas de las cualidades de la madera de resonancia: ambas tenían que ser ligeras, flexibles y libres de nudos, bolsas de resina u otros defectos que podían debilitar un mástil o distorsionar las vibraciones del sonido en el violín. Estas propiedades comunes eran una feliz coincidencia para los lutieres de Cremona porque, cuando se trataba de conseguir los materiales necesarios para construir y mantener su flota, el Arsenale tenía el poder del Estado veneciano y siglos de legislación favorable a sus espaldas. Empleaba a marchantes de madera en base a contratos de cinco años, estipulando tanto la cantidad como la calidad de la madera que tenían que suministrar.[18] Eran penalizados con fuertes multas si fallaban en cualquiera de ambos aspectos, de manera que los lutieres de Cremona siempre podían estar seguros de un suministro continuo de madera de pícea de alta calidad en Venecia. En lugar de desplazarse a esta ciudad, los lutieres dependían por lo general de los *lignaroli* para la adquisición en su nombre de madera de resonancia en el mercado, la serraran en tamaños manejables o la cargaran en una barcaza para transportarla a Cremona vía Chioggia.

Los *lignaroli* regresaban a Chioggia atravesando la laguna y a continuación recorrían el canal y el estuario hasta la desembocadura del Po, donde podían quitar los arreos a los bueyes que habían arrastrado la barcaza e izar una vela si las condiciones eran buenas. Algunas ciudades ribereñas les permitían el paso sin pagar, pero otras exigían un peaje que se fijaba en función del coste del dragado del río para mantener abiertos los canales de navegación, y el mantenimiento de los diques y el camino de sirga, así como de las esclusas. Oficios lodosos como éstos eran el regalo del Po a la economía local de Cremona y otros lugares de sus riberas.

El viaje río arriba hasta Cremona solía ser tranquilo, a menos que el agua del deshielo hubiera transformado el pacífico río en un torrente. Entonces se volvía impetuoso e impredecible, se desbordaba, alteraba su curso y obligaba a aquellos marchantes marineros a navegar por una geografía nueva y peligrosa de bancos de arena y escombros cubiertos de barro. Los *lignaroli* también llevaban armas a bordo, no para prevenir accidentes, sino para defenderse si los atacaban bandas locales que vagaban por las riberas dispuestas a exigir como propio el cargamento de cualquier embarcación naufragada o encallada.

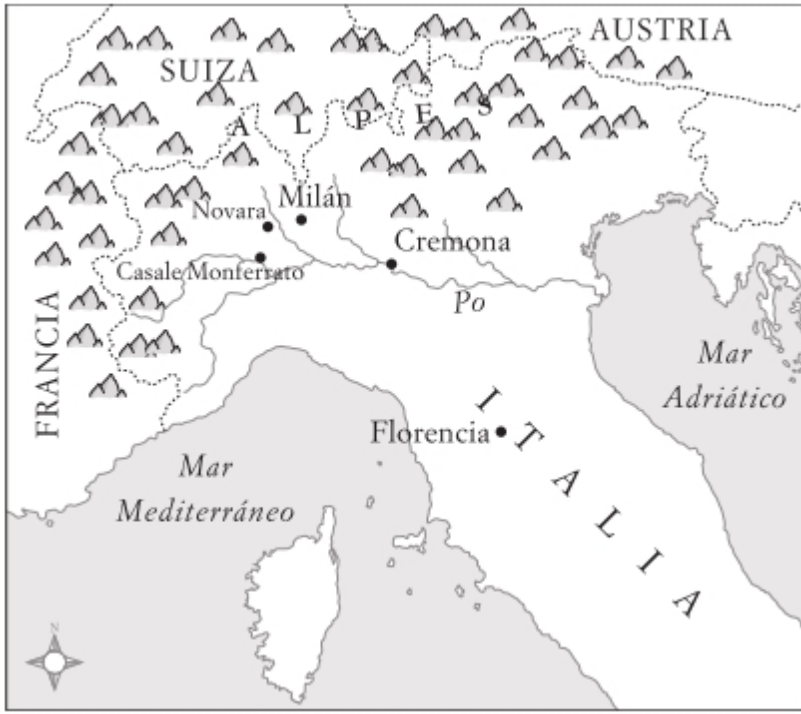
El Po tenía un tráfico continuo de *burchielli*, *berlingher*, *roscone*, *scaule* y *cesilie*, nombres del dialecto acuático de los astilleros y canales de Venecia, y de las oscuras tabernas donde se juntaban a beber los carpinteros de ribera, los pescadores y los marchantes del río. Desde el siglo IX, estas embarcaciones y barcazas con casco de fondo plano habían suministrado a todas las ciudades y pueblos de las riberas del Po artículos básicos como vino, aceite y pescado seco.

También transportaban artículos de lujo traídos por las galeras que regresaban de largos viajes por mar: pimienta y otras especias exóticas, así como sedas, damascos, oro, plata, vidrio, plantas medicinales y bulbos raros. Las relaciones de Venecia con el exterior tenían su propia importancia para los lutieres de Cremona porque, aunque las tablas armónicas de los violines siempre se habían hecho de pícea alpina, las tablas de fondo se hacían de arce sicómoro (*Acer pseudoplatanus*). Al principio los lutieres utilizaban árboles locales para este propósito, pero cuando se quedaron sin suministro en el siglo XVII, empezaron a utilizar arce de montaña (*Acer spicatum*) de los Balcanes, porque al cortarlo podían aparecer hermosos patrones en la madera conocidos como «bucles» o «flamas». También necesitaban ébano para hacer diapasones y cordales, y palisandro para fabricar las clavijas. Ambas eran exóticas maderas procedentes de India, pero obtenerlas no suponía un problema porque desde la Edad Media Venecia mantenía relaciones comerciales con el país.

El Po era también un medio de transporte para la exportación, y cuando barcas y barcazas regresaban aguas abajo transportaban lino, cera, queso, miel, cuero y otros productos de pueblos y ciudades del interior, como Cremona, para comercializarlos en Venecia. Además de transportar estos productos, los marchantes del río llevaban noticias en ambas direcciones, de manera que a mediados del siglo XVI la reputación de los primeros violines fabricados en Cremona, con sus cuerpos bellamente trabajados y emocionantes sonidos novedosos, no tardarían en llegar a Venecia, los Alpes y el norte de Europa. Cuando imaginaba la llegada de una barcaza de madera a Cremona, veía una tambaleante procesión de carretillas y carretas tiradas por caballos llenando las calles adoquinadas que conectan Isola con el muelle de carga del Po, mientras lutieres y otros artesanos acudían a toda prisa para inspeccionar un suministro de madera fresca. En cuanto se abría la trampilla de la barcaza, un penetrante olor a madera recién serrada y resina impregnaría el aire, como un lejano mensaje de las montañas.

Cada etapa del viaje para llevar madera de resonancia a Cremona había sido una lucha brutal llena de toda clase de peligros. Para cuando la madera llegaba, podía haber servido como estructura deslizante o como almadía, de manera que su memoria guardaba el recuerdo de las duras labores y largas estancias en las tumultuosas aguas de múltiples ríos. Al pensar en el sufrimiento de los *boschieri*, las arriesgadas maniobras de los *menadàs* y las largas y despaciosas horas de trabajo de los lutieres de Cremona, volvió a dejarme atónita que alguien hubiera podido considerar que el violín de Lev carecía de valor.

SEGUNDO MOVIMIENTO


AUSTRIA
SUIZA
A L P E S
Novara
Milán
Cremona
Casale Monferrato
Po
FRANCIA
Mar
Adriático
ITALIA
Florencia
Mar
Mediterráneo
N

MÚSICA SACRA

UN CAPÍTULO EN LA VIDA DEL VIOLÍN DE LEV

Cuando escuché por primera vez la historia del violín de Lev, me pareció de una brevedad digna de microrrelato. Con el tiempo fui aprendiendo algo sobre cómo fue construido y el mundo en el que nació, pero lo que ansiaba era saber más sobre el propio instrumento. Eso no sucedió hasta el verano siguiente, cuando me encontré de nuevo con su propietario. Coincidimos en un minúsculo festival de música en la frontera anglo-galesa y fue otra noche de verano, adornada en esta ocasión por una luna en cuarto creciente flotando sobre banderolas y un áspero césped con unas cuantas carpas. No fue difícil detectarlo entre la multitud, pues parecía una figura salida de un fresco italiano a causa de su cabello oscuro y rizado que le llegaba hasta los hombros—aunque tuve que descartar esa idea absurda, porque no tardó en explicarme que había nacido en el condado de Durham—.

La suya era una historia bastante compleja para contarla en la oscuridad, con una música de fondo que sonaba cada vez más fuerte y el baile que comenzaba en la carpa justo detrás de nosotros. Pero el violinista no se amilanó y su urgencia por contármela me hizo pensar que agradecía la oportunidad de transmitirla. Comenzó diciéndome que su violín era un «instrumento litúrgico», especialmente fabricado a principios del siglo XVIII para el intérprete de una orquesta eclesiástica. A mediados del siglo XVII, cuando la música para violines se había vuelto tan popular que la demanda de instrumentos era casi insaciable, toda iglesia adinerada de Italia contaba con su propia orquesta. Me dijo que alguien de la Iglesia tuvo la brillante idea de resolver el problema yendo a Cremona y haciendo pedidos al por mayor a los lutieres locales. Mientras lo escuchaba recuerdo que me hizo gracia imaginar a aquellos emisarios eclesiásticos comprando violines de manera compulsiva.

Por lo general un violín lleva una firma en una etiqueta pegada en el interior de la tabla de fondo y puede verse a través de una de las efes de la tabla armónica. Pero por mucho que se escudriñara en el interior del violín de Lev no era posible encontrar nada. Podría pensarse que la etiqueta se despegó, como ocurre a veces, pero su propietario me explicó que nunca existió porque los instrumentos de la Iglesia no llevaban firma. Al parecer se trataba de una estratagema para controlar el valor de todos los violines que encargaba la Iglesia. Un instrumento firmado fabricado por un conocido lutier habría aumentado su valor de año en año y de ese modo los párrocos, obispos y cardenales podrían haberse convertido en los marchantes de violines más prósperos del mundo. Al exigir que los instrumentos no llevaran firma la Iglesia evitaba la embarazosa posibilidad de corrupción por parte de sus emisarios, al tiempo que mantenía un férreo control sobre el valor de sus instrumentos. ¿Por qué los talentosos lutieres de Cremona aceptaron ese dudoso acuerdo? Porque la Iglesia también era experta en tentaciones y al mismo tiempo que protegía la probidad de sus representantes eclesiásticos, el arreglo

invitaba a los lutieres a fabricar rápidamente gran cantidad de instrumentos sin firma a cambio de ganancias libres de impuestos. Según el dueño del violín de Lev, la promesa de unos beneficios excepcionales seducía hasta a los más distinguidos fabricantes de violines.

Anónimos y sin etiqueta, estos violines de la Iglesia permanecieron ajenos a las fluctuaciones del mercado. Carecían de valor financiero y, sin embargo, de todos los cambios aportados por la familia de los violines a la cultura italiana, uno de los más espectaculares fue el que promovieron en iglesias de toda la península, donde sus voces se introdujeron en la forma y la estructura de la liturgia transformándola para siempre. Para mediados del siglo XVII este proceso se encontraba muy avanzado cuando el nuevo potencial de violines de Cremona ya había inspirado formas musicales que fueron transformando gradualmente la experiencia de acudir a la iglesia. Se habían introducido en la liturgia conciertos y sonatas de violín como preludios e interludios a las partes cantadas durante los servicios religiosos, los cantos fueron reemplazados por música de violín, y cuando se celebraba misa en una iglesia bien provista de fondos, la congregación disfrutaba a menudo de un dulce y solemne concierto de violín durante la elevación de la hostia, una meditativa sonata durante la comunión y una serie de *concerti grossi* entre lecturas de los evangelios. Gran parte de estas innovaciones eran impulsadas desde dentro de la Iglesia, dado que obispos, papas y cardenales se contaban entre los mecenas más generosos de la nueva música en Italia.

Violinistas y compositores acudían en masa a Milán, Bolonia, Venecia, Roma y Nápoles para buscar trabajo en catedrales, templos de peregrinación, monasterios y conventos. Aunque un puesto en una orquesta de ópera estaba mejor pagado que uno como músico eclesiástico, los contratos sólo eran por una temporada, mientras que un puesto como *maestro di cappella*, o como violinista en una orquesta eclesiástica, podía ser un trabajo para toda la vida. En algunos lugares, como la basílica de San Marcos en Venecia, los cargos de violinista se heredaban de padres a hijos. Esto constituía un magnífico acuerdo para la familia implicada, pero hacía que resultara casi imposible incorporar a miembros ajenos a la misma.[19] Los violinistas también conseguían empleo en las cortes de cardenales, obispos y otros dignatarios de la Iglesia: de todos los músicos que se ganaron la vida de esta manera el más importante fue Arcangelo Corelli. Virtuoso, compositor y profesor, Corelli dominó la escena musical de su generación y desató la pasión por la música de violín en toda Europa.

Corelli nació en 1653 en una pequeña ciudad cercana a Rávena, en la región del norte de Italia de Emilia-Romaña, y como a tantos otros niños de su generación, probablemente le dio las primeras clases de violín el cura local. Continuó su formación en Bolonia, que en la época era un famoso centro de la cultura del violín. Se trasladó a Roma con veintidós años y dedicó la mayor parte de la siguiente década a consolidar su reputación como violinista autónomo tocando en los oratorios y *concerti grossi* que ejecutaban las orquestas de capilla en toda la ciudad. De esta manera llegó a conocer a los compositores cuyas obras tocaba, al tiempo que atrajo la atención de algunos de los mecenas más generosos

de Roma. Para 1679 se había incorporado a la corte de la reina en el exilio Cristina de Suecia y estaba componiendo sonatas para los círculos musicales en su palacio. A mediados de la década de 1680 componía, tocaba y organizaba eventos musicales en la corte del cardenal Benedetto Pamphili, y cuando éste abandonó Roma en 1690 Corelli no tardó en encontrar a un nuevo mecenas en el cardenal Pietro Ottoboni, el joven sobrino del papa Alejandro VIII. Ottoboni nombró a Corelli músico de la corte, lo que suponía un empleo de por vida y un apartamento en su palacio.

A pesar del éxito de los Amati, Guarneri o incluso del propio Stradivari, ningún lutier posó nunca para un retrato en Cremona. Pero Corelli poseía un estatus diferente: alternaba con sus patronos como amigo y su retrato fue pintado en numerosas ocasiones. Todos esos retratos representan a un hombre de ojos grandes y expresión gentil y amable. Pero cuando tenía un violín en la mano se transformaba. Ofreció conciertos extraordinarios por toda Europa, y el historiador y musicólogo François Raguenet regresó de escuchar uno en Francia totalmente impresionado por la interpretación de Corelli: «Nunca he conocido a nadie cuya pasión lo transportara tanto al tocar el violín como al famoso Arcangelo Corelli: a veces sus ojos parecían echar llamas, se le desfiguraba el semblante, o ponía los ojos en blanco como si agonizara, y se entregaba tanto a lo que hacía que ni siquiera parecía el mismo hombre».[20] Tales actuaciones tuvieron un éxito rotundo en Europa y contribuyeron a que el violín llegara a un público más amplio.

El cargo de Corelli en la corte del cardenal Ottoboni era al mismo tiempo glamuroso y profundamente práctico. Componer o elegir música para cada ocasión del calendario eclesiástico lo mantenía en el candelero y alimentaba su fama tanto en Italia como en el extranjero. Sin embargo, entre sus funciones estaba encontrar músicos para cada actuación, ocuparse de su traslado, redactar los contratos, pagarles el jornal, ensayar con ellos, dirigirlos y tocar el violín en los conciertos.[21] Corelli también era famoso por reunir las mayores orquestas que jamás hubiera visto Roma, asombrando al público con un volumen de sonido insólito hasta entonces. Cuando Ottoboni le pidió que formara una orquesta para el oratorio *Il regno di Maria assunta in cielo* de Alessandro Scarlatti, escogió a cien músicos, al menos la mitad de ellos violinistas. Se construyó un gran escenario con telones de fondo pintados en un patio del palacio urbano de su patrón, el palacio de la Cancillería. Ottoboni pedía a sus invitados que llegaran al anochecer cuando ya estaba todo brillantemente iluminado por una mágica combinación de antorchas, candelabros y farolillos de colores. Los asientos estaban en carruajes que habían sido desenganchados y dispuestos contiguamente como los palcos de un teatro. En cuanto comenzaba la actuación, la música de los violines y el resto de instrumentos llenaba las calles, como cuando yo escuché el violín de Lev por primera vez. El sonido atraía multitudes que trataban por todos los medios de atisbar lo que sucedía tras las puertas del palacio.[22]

Los protegidos de Corelli, tanto italianos como extranjeros, dominaron la escena musical europea durante una generación, y sus sonatas para violín solo o a

trío y sus *concerti grossi* se publicaron en ediciones extranjeras y se ejecutaron en todas partes. Fue realmente Corelli quien estableció estas formas musicales y creó los patrones que luego servirían de modelos a compositores de música para violín de toda Europa. Mientras me documentaba sobre su carrera como promotor del violín, me enteré de que uno de sus *concerti grossi da chiesa* iba a interpretarse en una catedral no lejos de mi casa. Era una oportunidad tan fantástica de escuchar la música de Corelli que de inmediato compré una entrada, y ahora comprendo por qué los feligreses del siglo XVIII encontraban su obra tan cautivadora. Con Corelli no existen los preámbulos, simplemente te encuentras repentinamente inmersa en una conversación en pleno desarrollo. Y si en algún momento olvidas de qué trata la conversación, puedes estar segura de que los violines te lo recordarán muy pronto regresando al tema. Había algo realmente etéreo en aquel sonido mientras se desplegaba por las sombríos cúpulas y bóvedas, llenando con sus voces cada rendija del vasto edificio.

A finales del siglo XVII los ciudadanos ricos y modernos de ciudades musicales como Venecia, Milán y Bolonia habían comenzado a asistir a los servicios religiosos como quien va a la ópera. No les importaba que el concierto para acompañar la liturgia sonara tan alto que apagara la voz del oficiante. Y si la sonata tocada durante el ofertorio acababa demasiado pronto, daban por supuesto que la orquesta llenaría el hueco con otra. O si la música duraba demasiado confiaban en que el sacerdote aguardara pacientemente a que terminara antes de reanudar el servicio religioso, de manera que, en resumen, los violines y su música comenzaron a resultar más importantes que la propia liturgia.

Buena parte de la mejor música para violín de Europa podía escucharse en las iglesias y capillas adjuntas a los *ospedali* en Venecia. En la ciudad existían hospitales para remediar toda clase de calamidades humanas. Los afectados por enfermedades incurables podían acudir al Ospedale degli Incurabili en la fondamenta delle Zattere, los sin techo podían refugiarse en el Ospedale dei Derelitti, cercano al monasterio de San Giovanni e Paolo, y el Ospedale dei Mendicanti en Castello recogía a los mendigos en las calles. Las madres solteras o incapaces de criar a sus hijos podían depositarlos en la *scaffetta* (un cajón giratorio del tamaño de una cuna) situado en uno de los muros del Ospedale della Pietà en la riva dei Schiavoni. Evidentemente, este último disponía de un orfanato, pero la mayoría de los hospitales también se ocupaban de los huérfanos o expósitos, y formaba parte de su misión enseñar a esos niños un oficio útil. En el siglo XVI la demanda de músicos por parte de las iglesias y teatros era tal que la música estaba considerada una de las habilidades más importantes, y los hospitales comenzaron a enseñar música a cualquier niña que diera muestra de poseer talento musical. Al principio recibían clases de los alumnos más adelantados, pero los hospitales también empleaban a algunos de los músicos y compositores más distinguidos del momento como profesores de música y maestros de capilla.

Antonio Vivaldi tenía sólo veinticinco años cuando fue nombrado profesor de violín en 1703 y responsable de adquirir nuevos instrumentos para la orquesta

femenina del Ospedale della Pietà. No tardó en duplicar su salario al ofrecer clases también de viola.[23] En 1716, Vivaldi era ya el director musical de la Pietà y una celebridad europea. Nadie habría concebido que los huérfanos de la Pietà pagaran por sus instrumentos, y por eso pensé que la Iglesia habría encargado violines ofreciendo unos buenos ingresos libres de impuestos a cualquiera que aceptara fabricarlos a toda velocidad y dejarlos sin firmar, tal como me había dicho el dueño del violín de Lev. Pero su historia había sido tan parca que empecé a investigar con la esperanza de obtener más detalles. ¿Y si el violín de Lev fue enviado de Cremona a Venecia en cuanto se secó el barniz en su flamante cuerpo? ¿Y si fue entregado a una huérfana al comienzo de su formación musical en el Ospedale della Pietà? Gracias a la práctica constante y a una cultura musical que primaba la excelencia, esa niña habría desarrollado finalmente las competencias necesarias para entrar en la orquesta de la iglesia, donde seguiría mejorando a fuerza de ejecutar hasta cuarenta misas diarias con el violín de Lev, sin olvidar los conciertos habituales que se ofrecían a los visitantes.

Las orquestas de los *ospedali* eran permanentes con mucho tiempo para los ensayos, lo que las diferenciaba del resto de orquestas de la ciudad. En la Pietà Vivaldi trataba a las chicas como músicos profesionales, y mientras su música consagraba su fama, también estaba enseñando a hablar al violín de Lev con voz propia, filtrándose a través de las fibras de su tabla armónica y alimentándose de la voz que apenas empezaba a desarrollarse. Imaginé el instrumento entre una multitud de chicas empujándose y cuchicheando en la sacristía antes de las vísperas: «¿Has cogido tú mi partitura?», «¡Tengo hambre!», «¡Me estás pisando!». Las vi a todas con sus vestidos rojos de cuello de encaje, que sólo usaban en las actuaciones, y si el servicio era especialmente largo o importante, les habrían dado una porción extra de cena. Cuando Vivaldi aparecía en la puerta de la sacristía las chicas se ponían en fila y se dirigían a la nave de la iglesia iluminada por la luz de las velas. Silenciosas y casi invisibles en sus oscuros uniformes, se dividían como una corriente en cuatro afluentes. Las que componían el coro tenían que subir las estrechas escaleras hacia las galerías superiores, enfrentadas a través del espacio iluminado por velas, y la chica que llevaba el violín de Lev iría con la mitad de la orquesta a sentarse junto a uno de los órganos de la iglesia.

Imaginé las puertas de la iglesia abiertas sobre un canal, de manera que penetraría una brisa vespertina con olor a aguas negras y sal, pescado podrido y aromas de buena comida, perturbando la luz de las velas e hinchando las cortinas de muselina negra que ocultaban a cantantes y músicos de la vista de los feligreses. Más tarde alguien cerraría las puertas y los únicos olores serían entonces los del incienso y las velas de cera de abeja al quemarse. Los feligreses se quedarían sin aliento cuando el coro y la orquesta invisibles inundaran el presbiterio con la magnífica música sorprendentemente mundana. El brillante sonido llenaría el gran espacio como una segunda estructura, una vasta y nueva arquitectura musical que haría palidecer la liturgia. Luego venía el ruido que hacían al caer en los recipientes para limosnas los *zecchini*, las libras, los escudos, los florines, las liras, los soberanos de oro y los chelines, monedas de toda Italia y

Europa, con las que las chicas llenaban cubos, como si fueran lecheras, y que finalmente servirían para pagar sus dotes.

Hay muchos relatos de primera mano de los servicios religiosos en las iglesias de los *ospedali*. Algunos de los asistentes acudían simplemente para escuchar la música, mientras que otros se sentían también atraídos por el gran número de jóvenes beldades reunidas. Jean-Jacques Rousseau fue uno de éstos: le parecieron desoladoras «las malditas rejas que […] me ocultaban a aquellas muchachas, dignas de los ángeles», pues jamás había imaginado nada «tan voluptuoso, tan conmovedor como esta música: las maravillas del arte, el gusto exquisito de los cantos, la belleza de las voces, lo ajustado de la ejecución» hicieron que no pudiera quitarse de la cabeza la idea de contemplarlas adecuadamente.[24] Por fin consiguió una invitación a almorzar de uno de los administradores del Ospedale dei Mendicanti. Allí le presentaron a Sofia, que «era horrible», Cattina, que «era tuerta», y Bettina, que estaba «desfigurada por la viruela». ¡Vaya ángeles! Sin embargo, Rousseau se dio cuenta de que no era posible que interpretaran como lo hacían «sin alma» y para cuando abandonó la institución salió «prendado de todas aquellas feítas».[25]

Aquellas chicas llegaban al*ospedale* como criaturas abandonadas, envueltas en un fardo de mantas, pero tras muchos años de formación una niña abandonada con un violín litúrgico sin valor monetario en sus manos podía cambiar por completo su estatus social. Tomemos el caso de Maddalena Lombardini: como hija de una familia sin recursos no tenía ningún futuro y, sin embargo, después de estudiar en el Ospedale dei Mendicanti se convirtió en 1767 en una de las primeras virtuosas del violín del mundo. Así cambió el violín el destino de muchas de aquellas chicas, y cuando lo pienso tengo la impresión de que, aunque las personas crean cosas, muchas veces las cosas crean a las personas.

MÚSICA AMBIENTAL
LA VIDA DE LOS VIOLINES LITÚRGICOS Y DE SUS MÚSICOS

¿Cómo sería la vida de un violín en una orquesta eclesiástica? Cuando me hice esta pregunta recordé de repente una extraña experiencia que viví en Padua hace años. Era una mañana calurosa y los autobuses, como de costumbre, merodeaban por las callejuelas laterales vomitando pasajeros siempre que no los viera la policía de tráfico. En cuanto los pies tocaban el pavimento, hordas de turistas avanzaban en pequeños batallones hacia la plaza frente a la basílica de San Antonio. El sol de la mañana calentaba las calles y la plaza estaba llena de muchedumbres ruidosas congregadas en torno a los puestos que vendían imanes para el frigorífico y postales con imágenes del santo. Pasé de largo y abrí de un empujón la puerta de la basílica. Todavía recuerdo el momento en que se cerró tras de mí y el frescor silencioso que me envolvió. Había entrado para refugiarme de las masas y sin embargo no tardé en percatarme de que el enorme silencio empapado en incienso estaba habitado por centenares de personas. Habían formado una cola que se extendía a lo largo y ancho del edificio y bastaba echar un vistazo para saber que no había posibilidad de colarse.

Cuando rememoro todas las ocasiones en las que me he deslizado en el interior de iglesias italianas me doy cuenta de que siempre tuve la tendencia a unirme a las colas, aunque no supiera cuál era su propósito ni si ello podía suponer meterme en líos. Hace muchos muchos años, me metí en una capilla lateral de San Marcos en Venecia, en busca de un lugar solitario en el que llorar por una pasión adolescente no correspondida. En aquella ocasión también había una cola, y recuerdo que me uní de forma casi automática, probablemente sollozando ruidosamente. Todavía me siento avergonzada y no me atrevo a contarles lo que sucedió cuando me di cuenta de que estaba haciendo cola para asistir a misa con los deudos en un funeral ni cómo logré escapar más tarde de la congregación familiar. Y, sin embargo, allí estaba yo de nuevo, ocupando mi lugar en la cola de una iglesia, tan ignorante como siempre de lo que sucedía. Sólo después de una paciente espera de media hora descubrí lo que me aguardaba, cuando me tocó el turno de besar la lengua de san Antonio. Todo ello adquirió sentido para mí más tarde, al descubrir que san Antonio había sido un predicador que hipnotizaba a sus oyentes y que murió en 1231. Inicialmente fue enterrado en una iglesia local de poca categoría en Padua, pero treinta años más tarde, cuando la nueva basílica estuvo terminada, exhumaron el cuerpo y lo volvieron a sepultar allí. Fue entonces cuando se reveló el milagro, porque, aunque su cuerpo se había descompuesto tal como era de esperar, la lengua que había moldeado y expresado aquellos sermones estaba tan rosada y húmeda como en vida. Finalmente el tiempo debió de cobrarse su precio natural sobre aquel objeto vagamente parecido a una lengua que yacía bajo la cúpula de cristal del relicario: ahora no era más que una grumosa masa de color terroso con los bordes mellados en

medio de un mar de oro.

Visto y no visto llegó mi turno al frente de la cola. Podría haberme arrodillado e inclinado para besar la reliquia como todo el mundo, pero me escabullí y salí a todo correr por la puerta para regresar al mundo moderno. Cuando lo recuerdo, pienso que me habría gustado detenerme y dejar mi beso entre todos los depositados en el cristal del relicario por personas que deseaban salvar así la brecha de setecientos cincuenta años entre san Antonio y nosotros. Pero mi beso no habría sido para el santo, habría besado el relicario más bien confiando en que el contacto de los labios me permitiera establecer una relación visceral con ese pasado que puso los violines en el centro de la religión y les otorgó poder para cambiar lo que allí encontraron.

La música del violín de Lev en una orquesta eclesiástica habría sido una simple brizna en una forma de adoración intensa, extravagante y sensual, de unas ceremonias que hechizaban los cinco sentidos con un cóctel de sonidos, imágenes y olores, colores y formas bellas, texturas y gustos únicos. Desde la Edad Media la liturgia religiosa era en Italia una experiencia integral de los sentidos, que tenían entonces un significado religioso y se percibían como instrumentos para captar conceptos espirituales abstractos, describir experiencias inefables y alcanzar un mayor conocimiento de lo divino. Se podría esperar que el papel de los sentidos hubiera disminuido para cuando el violín de Lev entró al servicio de la Iglesia a comienzos del siglo XVIII y los filósofos de la Ilustración estaban preconizando en toda Europa una actitud más racional y científica ante la vida. Sin embargo, la Italia de comienzos del siglo XVIII se encontraba detenida en el tiempo y, como lo expresa el historiador Giuliano Procacci, incluso Roma, con sus ruinas clásicas y multitudes de sacerdotes y mendigos, «parecía encarnar la antítesis de todo lo que una sociedad "civilizada" debería haber sido a los ojos de la opinión ilustrada del siglo XVIII».[26] Si el Vaticano y los Estados Pontificios estaban tan desfasados, no es de extrañar que las iglesias de toda la península italiana fueran inmunes al cambio, ni que su anticuado y sensorial estilo de culto religioso no se viera interrumpido por ninguna de esas inoportunas y novedosas filosofías.

La única forma que tenía la Iglesia de involucrar los sentidos en el culto religioso era a través de objetos materiales, y tanto si un violín pertenecía a la modesta agrupación musical de una pequeña parroquia como a la orquesta de una gran institución monástica, siempre habría formado parte de una gran comunidad de objetos eclesiásticos. En la orquesta había otros muchos instrumentos, desde luego, y todos ellos convivían con los valiosos utensilios bellamente elaborados que se empleaban durante la celebración de la misa y otros rituales eclesiásticos, los tejidos para hacer los manteles y los ornamentos de los altares, así como pinturas, esculturas, mosaicos, biblias, libros de oraciones, mesas y otros elementos de mobiliario. Charles Dickens visitó San Marcos a mediados del siglo XIX y su descripción del interior sigue siendo válida hoy. La basílica le pareció

… radiante de mosaicos antiguos; fragante de perfumes; oscurecida por el humo de incienso; un

tesoro de pedrería y metales preciosos que relumbran entre barrotes. Santificada con los cuerpos de los santos difuntos; irisada con los vitrales de colores; oscura de maderas talladas y mármoles de colores; penumbrosa en sus inmensas alturas y sus alargadas distancias; brillante por las lámparas de plata y las luces titilantes; irreal, fantástica, solemne, absolutamente inconcebible.[27]

La puesta en escena de estos grandiosos decorados hizo que la Iglesia fuera siempre una consumidora a gran escala y durante la Contrarreforma convirtió en consumidores también a los feligreses, haciendo a cada uno responsable de sus propios actos de devoción. Esto los obligaba a comprar artículos como rosarios, reliquias, libros de oraciones, imágenes religiosas y crucifijos que consideraban ayudaban a la oración. Y una vez atraídos al mercado de ese modo a veces se sentían también tentados de comprar objetos seculares, de manera que algunos historiadores han llegado a sugerir que la Iglesia creó la primera generación de consumidores y señalan al cristianismo como uno de los principales motores del moderno capitalismo en Occidente.[28]

Busqué pruebas documentales que confirmaran mi fantasía de que Vivaldi fue a Cremona a comprar violines para sus pupilos del Ospedale della Pietà, pero resultó que todos los instrumentos que encargó fueron fabricados en Venecia. Es normal que así fuera: resultaba una solución mucho más práctica que ir hasta Cremona puesto que Venecia contaba con tan buenos lutieres. Y la Iglesia era decididamente práctica cuando se trataba de anotar artículos en su lista de la compra. Ya se tratase de incienso, ámbar, velas o violines, esperaba pacientemente hasta que el mercado respondiera a sus demandas. Por ejemplo, cuando Italia se quedó sin cera de abeja para hacer velas en la Edad Media, la Iglesia simplemente aguardó pacientemente el momento adecuado. Finalmente, los mercaderes de Génova y Venecia detectaron una nueva oportunidad y emprendieron viaje a regiones despobladas de Rusia y de Europa Oriental, donde siempre había más cera de abeja de la que consumía la escasa población.[29] Y también estaba el ámbar utilizado para hacer rosarios y relicarios, candelabros, incienso y lámparas. Las clases altas fueron siempre el principal competidor de la Iglesia. Utilizaban velas de cera de abeja para iluminar sus casas y el ámbar para hacer botones, joyas, e incluso perfumes una vez molido.[30] En Venecia había mercaderes de ámbar del Báltico, pero no podían satisfacer la demanda de sus elegantes clientes y de la Iglesia.[31] Una vez más, sin embargo, la Iglesia no tenía más que esperar a que los precios exorbitantes del ámbar del Báltico llevaran a campesinos y pescadores italianos a prestar más atención a las riquezas que les rodeaban. Entonces el mercado se veía inundado de ámbar de Sicilia, de las montañas cercanas a Bolonia, del interior de las rocas calizas de Umbría y de los campos cercanos a Ancona.[32]

¿Y qué sucedía con la insaciable demanda de violines para las orquestas eclesiásticas? La Iglesia entraba de nuevo en feroz competencia, esta vez con teatros y empresarios que hacían acopio de instrumentos para una multitud de orquestas operísticas bien provistas de fondos. Y a pesar de los encargos especiales de violines para las orquestas de las iglesias, este problema se resolvería finalmente

también por sí mismo, al brotar durante el siglo XVII una serie de nuevos talleres de lutería en Mantua, Ferrara, Milán, Venecia y otras ciudades y pueblos de todo el norte de Italia. Y quién sabe, tal vez la Iglesia ofreciera también el incentivo de no gravar impuestos a los lutieres de estas ciudades. La música del violín de Lev se convirtió en parte de una experiencia sinestésica en comunión con las velas de cera de abeja, rosarios de ámbar y todos los objetos que conformaban e intensificaban el culto religioso. Su poder dependía en parte del contraste entre dos ambientes, el secular y el sagrado. Todavía recuerdo la sensación de abandonar las recalentadas y atestadas calles de Padua y sumergirme en el silencio y frescura del interior de la basílica de la ciudad. En el exterior el clima siempre complacería o agrediría los sentidos, pero la basílica tenía su propia atmósfera y su propio paisaje, donde los muros del vasto edificio se alzaban como distantes colinas, el aire siempre estaba quieto, los vitrales coloreaban y difundían la luz, y las velas impedían que se impusiera la oscuridad. Cuando acudían a reunirse con san Antonio, los fieles avanzaban por las calles a través de un flujo continuo de olores, algunos demasiado intensos e insalubres, otros tan sorprendentemente desagradables que hoy no toleraría ninguna ciudad italiana. Pero al cruzar el umbral de la iglesia la extraordinaria aspereza olfativa se transformaba en el aroma de las velas de cera de abeja acrecentado por el celestial perfume del incienso hecho de resinas, bálsamos y especias exóticas. No obstante, de todas las sensaciones que provocaba el culto religioso, la auditiva era la más importante. Leonardo da Vinci resumió sus cualidades en una breve observación sobre el sentido del oído: «Muere tan pronto como nace—escribió—y es tan fugaz al morir como al nacer». Sin embargo, a pesar de su fugacidad, la música que ofrecía el violín de Lev era uno de los elementos más importantes de la experiencia religiosa.

Desde mediados del siglo XVI los violines y sus parientes cercanos venían desempeñando un papel cada vez más dominante en el culto religioso y ello los situó en el núcleo de la cultura musical en un momento en que Italia era el centro musical europeo, el italiano el idioma internacional de la música y la música religiosa italiana inspiraba a compositores de todo el continente. Sin embargo, esto también los hacía objeto de un debate ininterrumpido desde que el Concilio de Trento se reunió por última vez en 1563, escrutó el carácter de la música sacra y sentenció que no debía contener nada «lascivo», «impuro» ni «secular».[33] Cuesta imaginar la confusión que estas tres palabras causarían durante el siglo XVII y principios del XVIII, porque, aunque fuera obligatorio cumplir las estipulaciones del Concilio de Trento, la Iglesia también quería ser una fuente de música tan edificante y cautivadora que atrajera a los fieles en masa, les infundiera el espíritu religioso, les transmitiera la gloria divina y los animara a depositar generosas limosnas en el cepillo de las iglesias.

Éste era el conflicto y los violines estaban en el centro del mismo, porque eran sus voces las que entonces dominaban la música sacra. Todo nuevo papa tuvo que sentirse atemorizado ante la perspectiva de tratar de preservar la pureza del culto religioso, y durante el siglo XVII muchos de ellos hicieron todo lo posible por

controlar la música a través de una serie de encíclicas: eran normas jurídicas muy serias, y cualquier maestro de capilla que las contraviniera podía enfrentarse a una inhabilitación de por vida como músico profesional, una multa considerable (pagadera en parte a la persona que lo había denunciado) y la posibilidad de ir a la cárcel.

Las cosas no habían cambiado mucho cuando el tío del cardenal Ottoboni, el papa Alejandro VIII, murió en 1691. Se volvió a reunir el habitual cónclave de cardenales para elegir a un nuevo papa y el cardenal Ottoboni, que no era miembro del cónclave en esa ocasión, pidió a su músico, Arcangelo Corelli, que entretuviera a sus colegas interpretando una bellísima serenata justo fuera de los muros del Vaticano. Acompañado de un coro, seis violinistas, dos violas, dos violas da gamba y un laúd, Corelli se dirigió al Cortile del Belvedere y su orquesta comenzó a tocar. El director del cónclave asomó la cabeza por una pequeña ventana en cuanto escuchó la música. Lo que sucedió a continuación resume la ofensa que la música seguía causando: indignados por la ejecución de música secular tan cerca de los límites de la Santa Sede, el director del cónclave dijo que los habría metido a todos en prisión si hubiera sabido lo que planeaban. Otros cardenales abrieron las ventanas de par en par y arrojaron piedras a los músicos, hiriendo a uno tan gravemente que no pudo huir sin ayuda.[34]

Las disputas en torno a la música sacra perduraron durante el siglo XVIII, y sólo en 1749 el papa Benedicto XIV admitió en términos bastante ofensivos que la música «… puede tolerarse mientras sea seria y no provoque aburrimiento por su duración o graves molestias a los miembros del coro, o a los celebrantes en el altar durante las vísperas y la misa».[35] El papa también trató de resolver las crecientes e incómodas similitudes entre la música sacra y la secular estipulando que un conjunto musical eclesiástico debía ser muy diferente de las orquestas que cabía encontrar en la ópera. En este sentido ciertos instrumentos «bélicos» debían ser excluidos de las iglesias. Los violines nunca formaron parte de esta lista negra y en la práctica la falta de nombres para instrumentos modernos en el neolatín del papa hacía difícil para cualquiera saber exactamente a cuáles se refería, aunque tambores, trompas y trompetas fueron claramente excluidos.[36]

Cuando traté de averiguar el destino que le pudo aguardar al violín de Lev en esos tiempos turbulentos, Charles Burney me fue de gran ayuda. Fue un violinista del siglo XVIII, profesor de música y autor de una vasta obra titulada *General History of Music*, que abarcaba la música de Gran Bretaña, Holanda, Alemania, Francia e Italia. Otros escritores podrían haberse contentado con repetir los conocimientos adquiridos sobre la vida musical en el continente, pero él estaba decidido a formarse su propia opinión a partir de la experiencia directa. En 1770 partió de viaje para reunir toda la información que necesitaba en Francia e Italia, llevando consigo comida, utensilios para cocinar y cama, así como una pequeña biblioteca, copias impresas de un «plan» de su *General History* traducido a varios idiomas, una espada, un par de pistolas y cartas de presentación para los músicos, compositores, mecenas y profesores más importantes de Italia.[37] Al año siguiente publicó su diario de viaje que tituló *Viaje musical por Francia e Italia en*

el s. XVIII.[38] El mundo tendría que esperar un poco más para su *General History*, que apareció en cuatro volúmenes entre 1776 y 1789.

En cuanto que violinista y profesor, Burney estaba especialmente interesado en la formación de violinistas en Italia, y en los detalles de sus vidas laborales. Cuando visitó los orfanatos de Venecia, que eran algunas de las escuelas de música más antiguas de Europa, quedó particularmente impresionado por las chicas del Ospedale dei Mendicanti, que hicieron un concierto en su honor. Muchas podían tocar varios instrumentos y «en todo percibí rigor y un detalle extremo. Estas admirables intérpretes, que tienen edades distintas, demostraron un gran decoro y dignidad, tanto en sus honestas formas como en la manera de tocar y cantar».[39]

El método educativo de los orfanatos de Venecia tenía tanto éxito y la demanda de músicos era tan grande que para mediados del siglo XVII cuatro orfanatos de Nápoles se habían transformado en conservatorios para los chicos a su cuidado.[40] Burney escuchó a algunos de estos estudiantes tocar y le desconcertó lo mal que lo hacían. Todo se aclaró, sin embargo, cuando visitó el Ospedale di Sant' Onofrio, donde encontró «a ocho chicos en la sala de estudio común interpretando un concierto holandés con siete u ocho claves, y otros tantos violines y voces». [41] Había violinistas tratando de tocar al mismo tiempo mientras otros chicos intentaban hacer los deberes. Entretanto un trompetista «soplaba con tanto ímpetu que parecía que iba a reventar» en el rellano de la primera planta, y en la planta superior «había un estudiante de trompa, de la que arrancaba auténticos mugidos».[42] Burney llegó a la conclusión de que nadie en el Ospedale di Sant' Onofrio podía concentrarse lo suficiente para pulir su técnica, de manera que en definitiva ya no tuvo problemas para entender «el descuido y la rudeza» en los conciertos públicos.[43] Quizá las cosas les fueran mejor a los castrati entre los estudiantes. Vivían aparte en el piso superior donde las habitaciones eran más silenciosas y cálidas «porque el frío podría estropear sus delicadas voces, no únicamente durante unos días, sino para siempre».[44]

Los violinistas que terminaban con éxito sus estudios en los orfanatos de Venecia a veces continuaban su formación musical. Maddalena Lombardini pasó ocho años en el Ospedale dei Mendicanti aprendiendo composición, canto y violín antes de ingresar en la escuela que creó en 1728 en Padua el celebrado violinista y compositor Giuseppe Tartini, quien ofrecía a sus alumnos un curso de dos años de violín y composición. Fue uno de los primeros cursos oficiales específicamente diseñados para violinistas y Lombardini llegó a convertirse en una de las primeras virtuosas femeninas.[45] Tartini enseñó diez horas al día durante cuarenta años, atrayendo a tantos estudiantes extranjeros a su conservatorio privado que llegó a ser conocido como «La escuela de las naciones».

Los violinistas que aceptaban un puesto en una orquesta poco después de completar su formación no podían esperar una buena remuneración. La explicación de Burney es que los salarios de los músicos de la Iglesia habían estado congelados durante muchos años. Culpaba de ello a la ópera, que ofrecía salarios enormes a los principales cantantes y músicos. ¿El resultado? «La capilla

empieza a notar el declive. Así que una causa directa de esta decadencia, y no la menor, estriba en los pagos suculentos que se ofrecen en los teatros de Italia, y aun de toda Europa, a los cantantes mejor dotados». Burney llega incluso a decir que «todos los *musici* que cantan en las iglesias han sido rechazados por los teatros».[46]

La vida era muy diferente para los virtuosos que Burney conoció durante sus viajes y parecían ganar más trabajando menos. En la capilla real de Turín conoció al violinista y compositor Gaetano Pugnani, que ganaba ochenta guineas al año por tocar «a *solo*, y eso cuando se le antoja».[47] Aun así, Pugnani no parecía poner demasiado esfuerzo en su interpretación, pero no era algo sorprendente «porque ni el rey ni el resto de su familia le prestaban mucha atención».[48] Los virtuosos italianos eran totalmente cosmopolitas. Pugnani acababa de regresar de un viaje triunfante de tres años por Londres donde Burney lo conoció, y Giovanni Piantanida, a quien Burney vio tocar durante una misa matinal en Bolonia, había pasado cuatro años en Inglaterra, donde publicó seis sonatas para violín y a veces tocó con Händel.

Los instrumentos de cuerda dominaban las orquestas eclesiásticas de toda Italia. Incluso en las ocasiones más normales en el coro y la orquesta de la basílica de San Antonio en Padua había cuarenta músicos, de los que la mitad eran músicos de cuerda.[49] Estos músicos se colocaban en las galerías superiores situadas a gran altura a ambos lados del inmenso edificio, para que los coros se contestaran y se hicieran eco unos a otros a través del vasto presbiterio. El grado de calidad variaba enormemente de una iglesia a otra, y Burney siempre escribía notas en su diario inmediatamente después de salir de un servicio religioso, creando un relato espontáneo, sincero y riguroso de todo lo que escuchaba. A pesar de su radiante fama en el extranjero, no toda la música italiana era buena. Burney alertaba de que a menos que fueras a la iglesia durante una festividad o el día de un santo, había muchas probabilidades de escuchar «la misma música que, de forma inmutable, suena desde hace doscientos años, en un estilo antiguo y solemne afín al de nuestros servicios». Los fieles de estos servicios se componían de «clérigos, comerciantes, artesanos, campesinos y hasta pedigüeños», los cuales, según Burney, «apenas prestan atención y arman auténticas escandaleras, de ahí que sea fácil adivinar que son pocos los que se quedan hasta el final».[50]

Yo me habría sentido como en casa entre esos feligreses porque sabía muy poco de música cuando escuché el violín de Lev por primera vez. Todos inventamos excusas para nuestra propia ignorancia y en mi caso solía culpar de esa laguna a mi educación. Aunque en casa siempre se decía que mi padre era un melómano, solamente escuchábamos música clásica cuando éramos niños si nos levantábamos especialmente pronto e íbamos al establo. Allí lo encontrábamos ordeñando, con una oreja pegada al cálido flanco de una vaca y la otra alerta al bitonal chorro y salpicón de la leche en el cubo a sus pies. O quizá escuchaba otra cosa, porque la enorme radio de baquelita en la polvorienta estantería sobre su cabeza siempre sintonizaba la BBC 3 a todo volumen, de manera que llegué a asociar la música clásica con el madrugar, el aire viciado, los empujones de las

vacas y el olor áspero de la leche fresca. En casa la única música que escuchaba era la de mi hermano. Teníamos habitaciones contiguas y cuando yo tenía diez años y él doce escuché a Jimi Hendrix a través de la pared de mi habitación por primera vez, y por segunda, de hecho una y otra vez. Y también escuché a Dylan por primera vez de esa manera interpuesta, junto a todo el resto de cosas que conformaron su incipiente gusto musical. Evidentemente, también yo llegué a construir la banda sonora de mi propia vida, pero nunca he logrado sacudirme la sensación de exclusión que sentía de niña en mi habitación, escuchando esos sonidos amortiguados, como si la música fuera un club exclusivo en el que yo nunca merecería ser admitida.

Cuando escuché el violín de Lev por primera vez, me pareció que me hablaba directamente y me transmitía un mensaje profundamente personal. Entonces empecé a llenar mis días con los jubilosos sonidos de Corelli, San Martini, Galuppi, Vivaldi, Giuseppe Tartini, el gran héroe de Burney, y el resto de compositores cuya música Burney describiría como pura, intensa o agradecida. A medida que los días se transformaban en meses, comencé a involucrarme y quedarme absorta escuchando la música de una manera completamente nueva. Supongo que, como en tantas otras cosas, tenía que ver con la confianza, pero sea cual fuere la causa, significó que por fin había traspasado las puertas del club de la música, del que desde entonces soy miembro de pleno derecho y sin paredes de por medio.

INSTRUMENTOS POLÍTICOS
LOS VIOLINES EN LA CORTE DE LOS MÉDICI EN FLORENCIA

Durante el siglo XVIII el destino de los violines en Italia fue ser exprimidos hasta la médula. Algunos los empleaba la Iglesia, como el violín de Lev, mientras que otros trabajaban en las orquestas y agrupaciones musicales de la corte de pequeños estados y reinos de toda la península. Como los violines de Cremona seguían siendo considerados los mejores del mundo, no es de sorprender que muchos comenzaran sus carreras al servicio de un rey, una reina o un duque.

La familia Médici, que gobernó Florencia durante cientos de años, reunió una de las mayores colecciones de instrumentos de Italia entre los siglos XVI y XVIII. Si desean saber lo que queda de esta aristocrática familia, sólo tienen que dirigirse a la via Ricasoli, como hice yo, unirse a la cola que irá serpenteando hacia la catedral y esperar su turno para entrar en la Galería de la Academia. Cuando llegué estaba cayendo una fina lluvia de otoño, así que me alegró ver a un hombre ofreciendo paraguas y me alegré aún más al ver un bar que estaba haciéndose de oro con optimistas frustrados como yo. Todos debimos pensar que saltarnos el desayuno nos aseguraría un puesto entre los primeros de la cola, pero en lugar de eso tuvimos que esperar una hora, que pasamos bebiendo café en tazas de plástico y comiendo cruasanes rellenos de ingentes cantidades de mermelada de albaricoque. Cuando por fin nos tocó el turno de entrar y todo el mundo salió disparado del vestíbulo hacia la sala donde el David de Miguel Ángel vive como un recluso, eternamente rodeado de guardias, yo me dirigí a través de un pasillo vacío a las salas que albergan lo que queda de la vasta colección de instrumentos reunida por generaciones de la familia Médici.

Evidentemente había Stradivarius en la orquesta de los Médici, porque Stradivari se reservaba los mejores clientes que buscaban violines fabricados en Cremona. Era inevitable, puesto que en 1684 un marqués de la ciudad llamado Bartolomeo Ariberti le encargó dos violines y un violonchelo como regalo para Fernando II de Médici, Gran Duque de Toscana. Fue un encargo maravilloso ya que, a diferencia de los Saboya en Turín, que parecían dar empleo a virtuosos y famosos compositores por un triste sentido del deber, Fernando sentía una auténtica pasión por la música. Él mismo era un buen cantante y tocaba el violonchelo, el clavecín y más tarde el fortepiano, inventado bajo su mecenazgo por Bartolomeo Cristofori. Fernando ya sentía un gran interés por la música a los dieciséis años, cuando hizo los arreglos de una ópera llamada *Colla forza di Amore si vince Amore* ['Con la fuerza del amor se vence al amor'] que debía interpretarse en la villa campestre familiar de Pratolino. Nunca tuvo un gusto provinciano, y en la veintena ya era lo suficientemente culto musicalmente como para entablar una duradera amistad con Händel, a quien invitó a Florencia. Händel admiraba el trabajo de Antonio Salvi, médico y poeta de la corte florentina de los Médici, hasta el punto de encargarle que escribiera los libretos para las óperas *Ariodante*,

Rodelinda y *Arminio*, lo cual pareció situar a Fernando en el centro de la carrera operística de Händel. Fernando también intercambió cartas con Alessandro Scarlatti, quien escribió cinco óperas para él y organizaba su propia temporada operística cada año en el teatro que se hizo construir especialmente en la villa de Pratolino. Fernando participaba en todos los aspectos de estas producciones: elegía él mismo a los libretistas, indicaba a los compositores exactamente cómo debían musicalizar los libretos y escogía a cantantes y músicos para ejecutar la música. Tuvo que ser una auténtica pesadilla para todo el mundo que intervenía en las óperas.

La temporada de ópera absorbía a Fernando durante julio y agosto, y después pasaba el resto del año celebrando conciertos privados en sus propias dependencias del palacio Pitti. Fue también un gran empresario de producciones musicales en el Teatro della Pergola de Florencia y de magníficos espectáculos en las calles y plazas de la ciudad, de manera que durante su vida Florencia se convirtió en una de las ciudades musicalmente más vivas de Europa. La colección de instrumentos de los Médici alcanzó el máximo de piezas en la década de 1620. Sin embargo, Fernando era tan apasionado de la música como de los instrumentos musicales, y dado que vivió al mismo tiempo que Nicolò Amati y Stradivari en Cremona, la calidad de los instrumentos de su colección nunca fue superada. Éste sería el exigente escenario único donde estaban destinados a actuar los instrumentos de Stradivari, y quizá por ello el lutier tardaba tanto en entregar los encargos. Seis años después del regalo, Ariberti recibió finalmente una sentida carta de agradecimiento del Gran Duque. Al contárselo a Stradivari, Ariberti le dijo que los músicos de la orquesta de la corte de los Médici consideraban que sus instrumentos eran «casi perfectos», y decían que «nunca habían escuchado un violonchelo con un sonido tan agradable». Terminaba la carta diciendo: «Ahora tengo que solicitarle que comience de inmediato a fabricar dos violas, una tenor y otra contralto, necesarias para completar el *concerto*».[51]

Son tantos los instrumentos de Stradivari que han viajado por el mundo que resulta extraordinario ir a Florencia y encontrar el chelo del primer encargo y la viola tenor del segundo viviendo todavía en el corazón de la ciudad. La viola tenor tiene unas efes tan delicadas en la reluciente y rojiza caja acústica y una voluta tan bellamente labrada que resulta una declaración perpetua de la maestría de Stradivari. Es el único Stradivarius del mundo que no ha sufrido nunca las alteraciones infligidas a otros instrumentos suyos a lo largo de los siglos. En la mayoría, los diapasones fueron sustituidos por otros más largos que permitían a los intérpretes alcanzar las notas altas exigidas por un repertorio clásico, pero no en esta viola: mantenía el diapasón original de Stradivari con el escudo de los Médici incrustado en elegante nácar. El cordal también era el original, con un alegre Cupido tallado disparando su arco. Los dibujos a pluma y tinta que realizó Stradivari de estos adornos se conservan en Cremona, con una nota manuscrita suya que los identifica como: «Escudos que hice para los instrumentos del Gran Duque de Toscana». Incluso ha sobrevivido el puente, sin duda una de las piezas más efímeras de cualquier instrumento, con los dibujos a tinta de Stradivari: en

un lado flores y hojas, y en el otro dos colosos.

Otras violas, violines y chelos eran los auténticos obreros de la corte. Su ardua vida significaba que necesitaban mantenimiento, reparaciones y ajustes regulares en el taller de los Médici en los Uffizi, donde había hasta un centenar de conservadores y fabricantes de instrumentos altamente cualificados. Sin embargo, las reparaciones no siempre bastaban para volver a poner a punto los violines. Las modas musicales cambiaban constantemente y a lo largo de los años los instrumentos de la corte tuvieron que sufrir pequeñas operaciones o profundas cirugías para mantenerse a tono con los tiempos, de manera que sus cuerpos terminaron por convertirse en palimpsestos de la moda musical europea y de las innovaciones técnicas que ésta exigía. Los instrumentos más antiguos de la colección no tenían suficiente sonoridad para proyectar el sonido en un gran espacio, o para escucharse en una gran orquesta, de modo que requerían intervenciones radicales para poder mantener sus puestos en la corte. En primer lugar, había que abrirlos para instalar barras armónicas y almas más recias para soportar la creciente presión sobre las tablas armónicas y transmitir vibraciones de manera más efectiva. Luego había que elevar los mangos para aumentar la tensión en las cuerdas y hacer que produjeran un sonido más penetrante. En algunos de los instrumentos de la colección se había llevado a cabo incluso alguna cirugía más seria. Tomemos por ejemplo el chelo que fabricó en 1650 Nicolò Amati: las cuerdas estaban hechas originalmente de tripa y eso significaba que las de los graves debían ser bastante gruesas y un tanto rígidas y tener una longitud considerable para vibrar lo suficiente. Las cuerdas largas equivalían a un mango largo y, por consiguiente, el hermoso chelo de Nicolò Amati fue siempre un poco incómodo de tocar. Hacia finales del siglo XVII, sin embargo, los fabricantes de cuerdas empezaron a forrar las cuerdas de tripa para chelos con alambre de plata muy fino, de modo que podían ser más cortas y delgadas sin hacer peligrar la calidad de los graves.[52] Se podría pensar que este paso hizo que los chelos antiguos cayeran en desuso, pero no fue eso lo que sucedió. Algún hábil lutier del taller de los Médici simplemente redujo la longitud del chelo de Amati, retiró filetes de madera del centro de la tabla armónica y del fondo para estrecharlo, y a continuación volvió a encordarlo con una revolucionaria cuerda de sol de tripa «entorchada».

Cuando pienso en lo que se le hizo al chelo de Nicolò Amati recuerdo los trajes que vi una vez diseñados por Léon Bakst para los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev. Estaban a punto de venderse en una subasta, pero hasta entonces colgaban de un perchero en la cocina de una amiga, llenando la habitación de brillantes colores y formas dinámicas. Nunca dejaré de preguntarme qué fue lo que me impidió probarme uno de aquellos trajes del harén en Scherezade, tan sugerentes y exóticos que parecían reinterpretar el cuerpo humano. No obstante, me dediqué a examinarlos y admirar las expertas modificaciones hechas a lo largo de los años, ajustes que evidenciaban que los habían utilizado una y otra vez a lo largo de los años bailarinas de los elencos de producciones diferentes. Los habían zurcido y remendado en los lugares más íntimos y estaban tan manchados de

sudor que pensé que probablemente estaban impregnados del ADN de las mejores bailarinas del siglo XX. Algunas de estas estrellas habían garabateado incluso su nombre en el forro de las prendas—una precaución práctica contra errores en el ajetreado barullo del vestuario—.

Al igual que los instrumentos de la Academia, los trajes del vestuario de Bakst nunca fueron diseñados para verse de forma estática: los concibió como una amalgama de colores en movimiento, compuesta de múltiples prendas y de un escenario extraordinariamente vívido. Era todo lo que quedaba de la magia de aquellas producciones, del mismo modo que los instrumentos de la colección de los Médici son todo lo que queda de la música que llenaba la corte florentina de los siglos XVI al XIX. Y al igual que esos trajes, los violines, violas, chelos y contrabajos eran continuamente ajustados y actualizados para nuevos intérpretes y nuevos repertorios. En estos días permanecen tan mudos como David en la cercana sala, pero desde el siglo XVI hasta la disolución de la corte florentina en 1861 raramente estuvieron callados. Al vivir en el núcleo de una vasta red de relaciones entre los Médici, sus súbditos y sus rivales internos y extranjeros, esos instrumentos ejecutaron toda la música que se interpretó en la corte, en los jardines de las villas y palacios campestres de la familia, en sus capillas e iglesias, y en las calles, teatros y plazas de Florencia. Eran soldados de primera línea en la batalla de los Médici por ser los mejores de todas las cortes de Italia en entretener a dirigentes y diplomáticos extranjeros, los mejores en deslumbrar a sus súbditos e intimidar a sus rivales. A veces se esforzaban por proyectar una imagen grandiosa, otras, de simples amantes de la diversión, pero la magnificencia siempre constituía el núcleo de sus actos. Organizaban coloridas procesiones por las calles de Florencia, diversiones en las plazas de la ciudad y en los jardines de sus villas y palacios. Eran los solistas durante los oratorios y las misas de las grandes festividades y su música deslumbraba al público de obras de teatro y óperas haciendo olvidar las penalidades del gobierno de los Médici. Porque más allá de los confines de la corte la vida era dura, y mientras Stradivari estaba fabricando instrumentos para Fernando, su padre Cosme III de Médici cobraba enormes impuestos a todos de una manera tan despiadada que Gilbert Burnet, obispo de Salisbury, quedó desolado al ver la situación de Florencia cuando visitó la ciudad en 1685. Encontró el campo que la rodeaba «tan despoblado que en muchos lugares la tierra está abandonada por falta de manos para labrarla, y en otros donde hay más personas, éstas parecen tan pobres y sus casas son tan ruinosas y miserables que resulta inexplicable cómo es posible tanta pobreza en un país tan rico, cómo puede estar lleno de mendigos por todas partes».[53] Y sin embargo las voces de los violines engrasaban los engranajes de las negociaciones políticas, añadían un destello de alegría a las estériles celebraciones de matrimonios endogámicos y animaban el ambiente en innumerables ocasiones. Ahora todo lo que nos queda son los sonidos encriptados en esos viejos cuerpos desgastados, porque gran parte de la música que tocaban en aquellas ocasiones no se ha conservado.

El papel de los violines y de sus intérpretes en la corte se situaba en algún lugar

entre el de un criado al que podía obligarse a trabajar en cualquier momento del día o de la noche y el de una estrecha relación que permitía tener acceso a la intimidad de la familia. A veces eran convocados para tocar durante una cena oficial en el palacio Pitti, donde Cosme III estaba obsesionado por dar una imagen de opulencia. Al parecer, no había príncipe o embajador que visitara Florencia y no fuera agasajado con magnificencia oriental o partiera cargado de regalos. Los banquetes que daba a los visitantes extranjeros se hicieron legendarios por sus mesas repletas de alimentos exóticos servidos por criados de todas las etnias vestidos con sus trajes nacionales. En el transcurso de la comida, Cosme convertía en espectáculo el pesaje de capones engordados. Los violines que tocaban música para acompañar el banquete se quedaban mudos en ese momento, porque si una pieza no pesaba más de veinte libras Cosme se negaba a comer, como si la mera presencia del animal fuera un insulto a su persona.[54]

Cuando los violinistas de la corte no estaban ocupados entreteniendo a los invitados a la mesa, a algunos podían llamarlos para que interpretaran pequeñas tonadas durante las obras que los hijos de los Médici interpretaban para su madre, o participar en tiernas ceremonias que celebraban el alumbramiento sin percances de un nuevo bebé.[55] Otros recibían el encargo de tocar música relajante en la habitación de un enfermo o incluso en su lecho de muerte, y como los perfectos invitados, los violines adaptaban su tono a todas aquellas ocasiones.[56] Éstas eran las labores habituales de los músicos en las cortes de toda Italia, pero basta con mirar los cuadros que cuelgan en las paredes de la galería de instrumentos de la Academia para advertir que las cosas pasaban por una fase diferente cuando los instrumentos de Stradivari fueron enviados de Cremona a Florencia en 1690. Antonio Domenico Gabbiani realizó entre 1685 y 1687 cuadros abundantes en detalles y colores. Su patrocinador fue el propio Gran Duque Fernando, quien observa desde un retrato que cuelga de la puerta de la galería. Está rodeado de cantantes, compositores y músicos, y resulta bastante claro por sus poses y expresiones que sus acompañantes no son criados, sino amigos. Gabbiani prestó la misma atención escrupulosa a los instrumentos que a las personas. El destello del metal en la cuerda del violonchelo es tan llamativo como los brillantes rizos de los músicos y el juego de luz sobre sus levitas de raso. También captó la expresión de cada uno de los rostros de los hombres, como si hubiéramos abierto la puerta e interrumpido un momento de profunda concentración de los intérpretes.

El retrato que hizo Gabbiani de Fernando nos permite advertir que era un hombre apuesto antes de engordar. Fue el vástago de un desastroso matrimonio entre Cosme III de Médici, el taciturno padre, y Margarita-Luisa de Orleans, la colérica madre, que lo abandonó cuando tenía doce años para regresar a París. En ciertos aspectos se diría que el hombre del cuadro se convirtió en lo que uno esperaría exactamente: el típico de una familia disfuncional con demasiado dinero y poco que hacer. Se rodeó de amistades tan hedonistas que a la ciudad de Florencia le costaba tiempo olvidar sus noches de juerga en la ciudad o sus fiestas en la villa de Pratolino. Sin embargo, las pinturas de Gabbiani también

representan los violines, violas y chelos que habitaban en ese mundo poblado de estrellas de la música que consideraban un amigo a Fernando. Dos de los retratos de grupo incluyen a los violinistas Francesco y Antonio Veracini, padre e hijo. Francesco, abuelo y maestro del mucho más famoso Francesco Maria Veracini, es uno de los pocos músicos en los retratos de Gabbiani que no se ha molestado en ponerse una peluca. Tiene una sonrisa en los labios y su mirada hace pensar que encuentra un tanto ridículo estar sujetando un arco para siempre inmóvil sobre las cuerdas de su silencioso violín. Los Veracini solían trabajar para Fernando únicamente durante la temporada de ópera, el resto del año eran grandes figuras en la escena musical de la ciudad, y a veces se reunían hasta siete miembros de la familia en un mismo concierto. Los empresarios locales consideraban intercambiables a sus miembros menos importantes y en lugar de utilizar sus nombres para distinguirlos en las listas de músicos, los indicaban únicamente con el apellido y un número.

Fernando tenía debilidad por los jovencitos. En uno de los retratos puede verse a un chico negro muy agraciado, con una perla en la oreja y un loro en el antebrazo. El duque disfrutaba de la compañía de los castrati y la historia se niega a olvidar el día en que su tutor lo sorprendió besando a Petrillo, el chico del que estaba prendado. En el cuadro, de pie junto a él se encuentra Francesco de Castro, que canta acompañado al violín por Martino Bitti, otro de los favoritos de Fernando.

A finales del siglo XVI las voces de los violines y los castrati habían iniciado juntas su lento dominio de la música italiana. Al principio trabajaban en las iglesias, donde las mujeres tenían prohibido cantar en el coro y las voces agudas siempre habían corrido a cargo de chicos jóvenes u hombres con voz de falsete. En 1589 el papa Sixto V acabó con esta vieja tradición e introdujo a los castrati en el coro de San Pedro en el Vaticano. Cuando Charles Burney visitó Italia en 1770, trató de descubrir dónde se practicaban las operaciones a los castrati que había visto actuar en todas las grandes ciudades de Italia. En Milán le dijeron que se llevaban a cabo en Venecia, en Venecia que en Bolonia, así que pronto se dio cuenta de que «los italianos se avergüenzan tanto de ello que cada provincia carga este asunto a su vecino».[57] Le aseguraron que la práctica estaba prohibida en todos los conservatorios y, sin embargo, eran los conservatorios los que juzgaban el potencial de la voz de un muchacho y luego permitían a sus padres que se lo llevaran a casa «para proceder a tan bárbara operación».[58] La Iglesia nunca autorizó la castración y Burney descubrió que «el médico que se compromete a practicarla puede pagar con la pena de muerte, y sus cómplices se arriesgan a la excomunión», y, sin embargo, encontró castrati actuando en iglesias de toda la península italiana.[59] Cuando Gabbiani pintó a Francesco de Castro a finales del siglo XVII, los castrati ya eran los amos de la ópera y los virtuosos más codiciados y ricos de la época. A cambio debían resignarse a la esterilidad, la osteoporosis y el estigma, que era su cadena perpetua.

Fernando murió en 1703, diez años antes que su padre Cosme III, y ello supuso el principio del fin de una colección que había exhibido instrumentos

construidos por los mejores lutieres de Cremona y llamado la atención de todos los visitantes extranjeros en la corte de los Médici. A la muerte de su padre en 1713, el título pasó al hermano de Fernando, Juan Gastón. Éste no tenía descendencia cuando murió en 1737, y su hermana Ana María de Médici dejó un testamento en el que legaba todos los bienes de la familia a Francisco I, duque de Lorena, con la condición de que nada de su extensa colección de cuadros, esculturas, libros, antigüedades, curiosidades naturales, instrumentos científicos ni ninguna otra cosa salieran de Florencia. Pero esta condición parece que no se aplicó a la colección de instrumentos, pues muchos de los violines conservados en el palacio Pitti desaparecieron cuando el edificio fue ocupado por tropas austríacas después de la muerte de Ana María en 1743.[60] Los que quedaron no fueron muy bien tratados, se prestaron a intérpretes que nunca los devolvieron o incluso los vendieron.

Cuando Francisco I heredó el Gran Ducado de Toscana y decidió permanecer en Austria en lugar de vivir en Florencia, la vida musical de la corte se paralizó. Las cosas mejoraron cuando Pedro Leopoldo sucedió a su padre en 1765 y se mudó a Florencia con su familia. Sin embargo, en lo que se refiere a la música era austríaco de la cabeza a los pies y por lo tanto prefería el sonido de los instrumentos de viento y la percusión a los violines. Éste fue un período de profundo abandono de los instrumentos de cuerda en la colección. El riguroso plan de mantenimiento de los talleres de los Uffizi los había mantenido en buen estado durante siglos, pero entonces quedó interrumpido. Algunos violines se fueron estropeando hasta que se rompieron y otros sufrieron daños importantes y nunca fueron reparados. En 1784, el primer violinista de la corte incluso aprovechó la situación para vender uno de los Stradivarius a un músico irlandés. A pesar del número de bajas y del deficiente mantenimiento, la sección de cuerda de la orquesta de la corte tocó hasta 1861, fecha en que la Unificación la silenció definitivamente con la disolución del Gran Ducado de Toscana y el resto de pequeños estados y sus interesadas cortes.

Mientras abandonaba la Academia y caminaba de vuelta hacia el duomo pensé en el impacto emocional que tuvieron los violines de la colección durante sucesivas generaciones y me di cuenta de que los violines italianos han sugestionado a personas como yo durante siglos, determinando sus estados de ánimo, influyendo en su imaginación, dirigiendo sus pensamientos e incluso llevándolos a emprender viajes por toda Italia como el que yo estaba realizando.

COZIO
EL PRIMER COLECCIONISTA Y EXPERTO EN VIOLINES DEL MUNDO

Quizá recuerde el lector que mi primer encuentro con el violín de Lev coincidió con unas semanas muy tristes que pasé vaciando la casa de mi madre después de su muerte, mientras trataba de recordar la importancia que poseía cada uno de sus objetos. ¿Era una pintura de nuestra casa vista desde un ángulo extraño y a gran distancia? ¿O eso era simplemente lo que yo imaginé de niña, cuando cada cuadro de la pared representaba de algún modo mi pequeño mundo? ¿Y esos pequeños cuadrados con letras eran los que mi padre empleaba para enseñarme a leer o tan sólo los restos de algún tablero de Scrabble desaparecido hacía mucho tiempo? ¿Vino el viejo armario de madera de pino desde el hogar de mi abuela en Noruega o lo había conseguido mi madre por casi nada en un mercadillo local? Sin historia o geografía, los objetos resultaban tan anónimos como extraños, y ya era demasiado tarde para volver a escuchar sus historias, para conocer sus secretos. Y entonces apareció el violín de Lev: al propietario le habían dicho que no tenía valor alguno y, sin embargo, la historia que lo envolvía en una neblina le daba un valor que en mi mente sobrepasaba su precio.

Viví aquellos meses sumida en un flujo continuo de cosas que manaban de la vieja casa mientras nos preparábamos para venderla, un diluvio de objetos que yo había conocido toda mi vida. El reluciente aparador con su inexplicable olor a especias en el interior; la mesa con su apropiada grieta justo en el centro donde solíamos meter la punta de los cuchillos y hacerlos vibrar hasta la empuñadura; la pala de metal oxidada para servir el alimento de los animales; el pequeño armario donde poníamos figuritas de Navidad desconchadas; los juegos de mesa a los que jugábamos—aunque no demasiado a menudo—; los libros que leíamos, las cacerolas, abrigos, bicicletas, binoculares, la acumulación de cosas de toda una vida que parecían dispuestas a dirigirse a rastras hacia mi propia casa gritando: «¡Nos hemos quedado huérfanas!». Cada vez me resultaba más difícil decidir con cuáles quedarme. Mis hermanos no querían nada, pero para mí cada objeto desechado tenía el poder de hacerme extrañar de nuevo a mi madre. Sus posesiones eran todo lo que quedaba de un lugar que yo había abandonado hacía mucho tiempo y provocaban en mí una especie de nostalgia que vivía como la peor de las melancolías.

Yo era una presa fácil para estos objetos desechados en busca de un nuevo hogar y al principio me mostré tan acogedora que mi casa empezó a parecer un lugar en el que un volquete enloquecido hubiera dejado caer todo su contenido durante la noche. Vivíamos entre las acechantes sombras de muebles y objetos apilados por todas partes y nos acostumbramos a abrirnos paso hacia nuestra habitación por una avenida de cuadros apoyados contra las paredes. Mientras caminaba entre aquella confusión a veces pensaba en la evaluación concisa y brutal que habían hecho del violín de Lev—carece de valor—y luego me preguntaba si el negocio

de los violines tendría algo que enseñarme sobre qué cosas de mi madre debía valorar, cuáles vender y cuáles regalar.

Hoy en día el comercio de violines es un negocio importante e internacional, pero si nos remontamos hasta su origen encontraremos únicamente a una persona, un chico de dieciocho años nacido en 1755 en un pueblo del Piamonte llamado Casale Monferrato que se encuentra a unos ciento cincuenta kilómetros río arriba de Cremona, a orillas del Po. Tenía un nombre magnífico, conde Ignazio Alessandro Cozio di Salabue, y acababa de heredar la fortuna de su padre. Sin más obligaciones que cuidar el patrimonio familiar, buscaba un rumbo para su vida. Su padre le había dejado un violín de Andrea Amati al morir y quizá esto le hizo interesarse especialmente por Cremona. Hacía menos de cuarenta años que Stradivari había muerto y, sin embargo, Cozio sabía que la tradición cremonesa de fabricación de violines agonizaba. Algunos culpan de ello al propio Stradivari: dominaba el gremio y quitaba todo el trabajo a lutieres menos importantes, obligándolos a abandonar la ciudad en busca de clientes, de manera que cuando su muerte fue seguida de la de Guarneri del Gesù en 1744, Carlo Bergonzi era el último lutier que quedaba en Cremona.

Francesco, el hijo de Stradivari, dejó el taller familiar con todo su contenido a su medio hermano Paolo, el hijo menor del segundo matrimonio. En 1746, Paolo acudió a Carlo Bergonzi para que le ayudara a poner en buen estado todas las existencias que quedaban para venderlas. Sin embargo, menos de dos años después, Bergonzi murió y ello puso un abrupto final a la edad de oro de los violines de Cremona. Se dice que cuando el ejército de Napoleón entró en la ciudad en 1795 ya no quedaba ningún violín de los viejos maestros. ¿Cómo lo sabemos? Porque uno de los generales de Napoleón hizo novillos para ir de compras. Cuentan que buscó por todas partes un Amatius o un Stradivarius antes de reincorporarse al ejército con las manos vacías.

Tuvo que haber algo en el espectacular declive de la fabricación de violines en Cremona que acaparó la imaginación de Cozio, porque decidió dedicar su vida a preservar la tradición con la pasión de un adolescente. Primero se dispuso a aprender todo lo que había que saber sobre la Cremona de los viejos tiempos hablando con todos aquellos que seguían vivos para recordarlos. Luego decidió crear una colección de violines de Cremona que sirviera de referencia y pudiera utilizarse como recurso para comprender, en sus propias palabras, «los secretos de este difícil arte, para que puedan ser empleados de nuevo en Italia».[61] Si Cozio hubiera emprendido solo esta misión probablemente habría sido desplumado por los astutos viejos lutieres de Italia. Pero, por fortuna, durante un viaje a Turín en 1773 conoció a Giovanni Battista Guadagnini, uno de los mejores lutieres de su generación. Tal vez Guadagnini no fuera del todo honesto, puesto que hizo creer a Cozio que era el protegido de uno de los grandes talleres de Cremona cuando en realidad había aprendido el oficio con su padre en Piacenza, pero a pesar de todo tenía cuarenta años de profesión a sus espaldas, conocía a todo el mundo en el negocio y todos lo conocían a él. Cozio le encargó comprar viejos instrumentos de Cremona y otros hechos por los mejores lutieres italianos contemporáneos.

También se comprometió a comprar todos los instrumentos fabricados en el propio taller de Guadagnini.

Cozio realizaba un examen minucioso de cada tesoro que Guadagnini le iba entregando, y de ese modo fue acumulando un conocimiento íntimo de las prácticas y formas de trabajar de los maestros cremoneses y de los mejores lutieres contemporáneos de Italia. Llenó página tras página de notas garabateadas sobre la historia de todos los instrumentos que caían en sus manos, haciendo meticulosas observaciones sobre su aspecto, diseño y dimensiones. Ello le proporcionó un instinto sobre el trabajo de los diferentes maestros que lo convertiría en el primer experto en violines del mundo y en otros instrumentos de cuerda.

Gracias a la herencia paterna Cozio no tenía necesidad de ganarse la vida, pero al cabo de un año de conocer a Guadagnini empezó a comerciar él mismo con violines. No era su valor financiero lo que le interesaba, ya que sus intenciones seguían siendo filantrópicas: para él el comercio era una manera de encontrar nuevos instrumentos para su colección y de tener en sus manos el mayor número posible de violines para incrementar sus conocimientos. Aunque compraba instrumentos fabricados por lutieres de toda Italia, Cozio seguía valorando los violines de Cremona por encima de todos los demás, y cuando se enteró de que Paolo Stradivari estaba vendiendo los instrumentos que quedaban en el taller de su padre, decidió comprar el lote entero y añadirlos a su colección. También decidió comprar todos los utensilios que Stradivari había utilizado, incluyendo las herramientas, las plantillas que usaba para fabricar violines, violas y chelos, y los cuadernos de notas en los que apuntaba los nombres de sus clientes. Prefirió no conocer personalmente a Paolo Stradivari y comunicarse con él a través de Guadagnini o por carta. Cozio también recibió la ayuda del comerciante de tejidos de Turín Giovanni Anselmi, así como de Pietro y Domenico Mantegazza, la primera generación de una dinastía de fabricantes de violines de Milán.[62] Mediante este pequeño y dispar equipo de intermediarios, Cozio presionó sin tregua a Paolo Stradivari, enviándole continuamente mensajes sobre la interminable lista de cosas que deseaba comprar. Las cartas conservadas en la biblioteca estatal de Cremona muestran la creciente irritación de Paolo durante los dos años que duraron las negociaciones. En un momento dado le asegura secamente que «en Cremona no queda ni un solo objeto perteneciente a mi padre».[63]

Existe registro hasta del último detalle de las transacciones de Paolo Stradivari con Cozio, desde el frasco de deliciosa *mostarda* de Cremona a base de fruta confitada y esencia de mostaza que Stradivari prometió incluir para endulzar el trato, hasta el nombre del barquero encargado de transportar los artículos río arriba a Casale Monferrato. Al final Paolo no vivió lo suficiente para presenciar el final de las transacciones y fue su hijo, Antonio Stradivari II, quien finalizó la venta.

Además de las herramientas y plantillas de Stradivari, Cozio compró algunos de los modelos en papel semitransparente de los patrones taraceados en los cuerpos de los instrumentos, así como diseños de los estuches y sus pestillos, cerraduras y

bisagras. Y, sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos de Cozio, algunas cosas habían desaparecido cuando la barca atracó en Casale Monferrato. Se disgustó especialmente por la pérdida de las libretas del taller en las que creía que «había varias notas numeradas indicando el orden en la construcción de instrumentos y una lista de todos los instrumentos que fabricó, además de una descripción de los compradores». También faltaba el sello que utilizaba Stradivari para hacer sus etiquetas—con las iniciales AS y un círculo que contenía una cruz—así como las propias etiquetas. Tras tanto tiempo de espera, tuvo que suponer una inmensa decepción para Cozio.

La estrecha relación comercial de Cozio con Guadagnini duró únicamente hasta que la venta se completó en 1776. Tengo la impresión de que Guadagnini debió de sentirse mortalmente ofendido cuando Cozio se ofreció a prestarle algunas de las plantillas del taller de Stradivari, sugiriéndole que le ayudarían a «fabricar violines más parecidos a los de Stradivari».[64] No obstante, Cozio continuó con su proyecto a lo largo de más de cincuenta años, durante los que pasaron por sus manos muchos de los mejores violines de Guarneri, Stradivari y Amati, y dejó constancia por escrito de todas sus características. El *Carteggio*, nombre con el que se conocen sus documentos, está también archivado en la biblioteca estatal de Cremona. Entre los archivos se encuentra un legajo de trescientas páginas que datan de 1816, en las que Cozio registró todos los instrumentos que pasaron alguna vez por sus manos, así como algunos de los secretos de los viejos talleres de Cremona. Fue la primera persona que clasificó los instrumentos de Stradivari según las plantillas utilizadas para fabricarlos. No tenía mucho tiempo para escribir con claridad, preocuparse por las faltas, la puntuación o la ortografía, y solía emplear palabras en dialecto en lugar de en italiano. Como eran notas de trabajo, a menudo tachaba cosas, intercalaba de cualquier modo correcciones entre líneas y añadía comentarios y nombres de sus clientes en los márgenes. También las meticulosas notas de Cozio sobre las dimensiones de los instrumentos resultan confusas, porque utilizaba una peculiar mezcla de sistemas de medición. Todas estas incongruencias hacen que la lectura del *Carteggio* constituya un reto, pero con todo sigue siendo el primer registro detallado que existe de una importante cantidad de instrumentos de los viejos maestros.

Cozio no siempre mostró el respeto por el trabajo de los antiguos lutieres que sentimos hoy. Nosotros ni siquiera nos atrevemos a soñar con tocar un Stradivarius, pero para él el trabajo de Stradivari era parte de un viaje permanente hacia la perfección, y no tenía reparos en escribir sus propias notas con tinta sobre sus plantillas, rebajar el grosor de la tabla de fondo si la consideraba demasiado gruesa, alterar el ángulo del mango con el fin de que el instrumento tuviera la fuerza necesaria para interpretar un repertorio contemporáneo o poner un diapasón más largo y un puente nuevo en lugar del original. Encargó esos trabajos a Pietro y Domenico Mantegazza en Milán. En aquella época la mayoría de lutieres ponían todo su empeño en hacer nuevos violines, pero los hermanos Mantegazza fueron los primeros en ofrecer un servicio de reparación y

restauración. También ofrecían asesoramiento a Cozio, ayudándole a confirmar la procedencia y autenticidad de nuevas adquisiciones para su colección.

Cuando Napoleón invadió Lombardía en 1796, Cozio tomó la precaución de trasladar su colección de violines de su hogar en Casale Monferrato a Milán, donde guardó los instrumentos en la bodega de la casa de su viejo amigo Carlo Carli. La ocupación francesa fue una época muy turbulenta para la mayoría de habitantes de Lombardía, pero no para Cozio. Ya se había convertido en un auténtico marchante y aprovechó la oportunidad para hacerse con nuevos clientes franceses. Sin embargo, mientras examinaba las posesiones de mi madre, lo que me interesaba no era la vida de Cozio como marchante o experto, sino su labor de biógrafo de todos los violines cremoneses que pasaron por sus manos a lo largo de los años, gracias a la cual se conservaron y dieron a conocer no sólo los instrumentos sino la vida y milagros de todos ellos. Si alguien del negocio de los violines podía enseñarme algo era él, pues entonces me hizo caer en la cuenta de que lo que realmente importaba de las posesiones de mi madre eran sus historias: lo valioso de las cosas son las historias que nos cuentan.

TARISIO
EL INICIO DEL COMERCIO INTERNACIONAL DE VIOLINES DE CREMONA

Cozio sentó las bases de un negocio que convertiría los violines de Cremona en un producto internacional que se extendería por todo el mundo. Sin embargo, su antigua pasión se fue extinguiendo, y cuando cumplió setenta años su interés se volcó en la historia familiar, desterrando los violines del lugar central que habían ocupado en su vida. Para entonces un nuevo marchante se estaba preparando para suceder a Cozio como el mayor experto en violines de Europa. Su nombre era Luigi Tarisio y al igual que Cozio había nacido en Piamonte. Pero aquí terminaban todas las similitudes: el padre de Cozio había sido propietario de un castillo, pero Tarisio era hijo de un campesino; Cozio no necesitaba ganarse la vida, mientras que Tarisio empezó su carrera como carpintero itinerante, recorriendo a pie todo el Piamonte en busca de muebles para restaurar. Al llegar a una ciudad o a un pueblo se instalaba en la plaza para tocar su violín, pues tal era su manera de anunciarse a quienes tuvieran muebles que necesitaran reparación.

El trabajo de Tarisio lo llevó a monasterios, iglesias y casas privadas, donde las personas que lo habían escuchado tocar en la plaza le mostraban a veces viejos violines además de muebles estropeados. Muchos de esos instrumentos procedían de los talleres de los viejos maestros, pero habían quedado abandonados y olvidados durante generaciones. La sagaz mirada de artesano de Tarisio era capaz de ver más allá del polvo y los desperfectos: sabía reconocer la calidad exquisita cuando la tenía delante. Examinaba cada violín que descubría con la atención con que el médico examina al paciente, y retenía los detalles gracias a su memoria fotográfica. De ese modo fue desarrollando un profundo instinto para reconocer la obra de los viejos maestros lutieres. A diferencia de Cozio, que tomaba notas de cada instrumento que veía, Tarisio nunca registraba ninguno de sus descubrimientos porque era prácticamente analfabeto.

Nadie sabe exactamente cómo logró adquirir Tarisio sus primeros violines, pero a menudo se dice que tenía un astuto sistema para hacerse con los instrumentos que encontraba olvidados en áticos y trasteros, envueltos en telarañas. El dinero nunca formó parte de su estrategia, lo que hacía era ofrecer llevarse el violín para repararlo y luego, como si se tratara de una ocurrencia tardía, sugería un intercambio entre el chirriante y baqueteado Stradivarius, Guarnerius o Amatius y el nuevo instrumento que había comprado por casi nada y que casualmente llevaba en el macuto. La gente solía tragarse el cuento y así fue como Tarisio fue creando poco a poco su propia colección de valiosos violines.

Al principio de su carrera, cuando andaba husmeando por los rincones polvorientos de trasteros, cobertizos y desvanes, Tarisio descubría a menudo violines de los viejos maestros con sus etiquetas originales. Así aprendió a reconocer las etiquetas auténticas cuando las encontraba, pero por lo visto no sentía la necesidad de compartir ese privilegio con los demás, pues a menudo se le

acusa de haber sido el primero en manipular las firmas de los violines. A veces modificaba la fecha de una etiqueta y otras las intercambiaba sin reparo, de manera que un Andrea Guarneri se convertía en un Guarneri del Gesù, o la fecha de un Stradivarius antiguo se trasladaba a la «época dorada» del insigne lutier. Así fue como Tarisio sentó las bases de las prácticas turbias e imprecisas que siguen amenazando al comercio del violín hasta la fecha.

Cuando el violín de Lev comenzó a ocupar mis pensamientos, supuse que investigar su historia me permitiría profundizar en la historia de Italia, pero Tarisio lo transformó todo en 1827, cuando metió seis viejos violines de Cremona en un zurrón, se lo echó al hombro y comenzó a caminar rumbo a París. Desde aquel momento la historia de los violines italianos se convirtió en una historia realmente internacional que haría correr ríos de tinta por todo el mundo desarrollado. Sin duda podría haberlo olvidado en este punto, porque fue Italia lo que me atrajo en un primer momento hacia el violín de Lev. Sin embargo, cuando pensaba que él había formado parte de ese éxodo de instrumentos, llevando consigo su propia carga de historias, la curiosidad me hizo proseguir. Al principio imaginaba que el cargamento consistía sólo en las aventuras de su propia vida y de las de quienes habían tocado esos violines. Luego me di cuenta de que, como en el caso de cualquier otro viejo violín italiano, Tarisio llevaba consigo una historia mucho más extensa que abarcaba la vida cultural y social de Italia. En la historia que compartía con todos sus antepasados y parientes, el violín de Lev inspiró las primeras sonatas y conciertos, cambió para siempre la experiencia de acudir a la iglesia, dejó oír su voz en la diplomacia y los alardes de todas las cortes de Italia y revolucionó la interpretación musical al generar las primeras orquestas. Y cuando echaba la vista atrás y contemplaba la forma en que el violín de Lev se había apoderado de mi mente, me daba cuenta de que había revolucionado mi vida y me había llevado a una forma de experimentar la música completamente nueva. Al pensar en todas las cosas que había hecho desde que lo escuché por primera vez empecé a sentirme como si fuera el objeto de un extraño experimento. ¿Qué le sucedería a una mujer que se aferrara a una historia año tras año, la moldeara entre sus manos y permitía que se desarrollara libremente? ¿Qué sucedería en su vida si se dejara sugestionar y permitiese que le enseñara, la deleitara y decepcionara a su antojo? Me encontraba en proceso de descubrirlo y por eso dirigí mi atención de nuevo hacia Tarisio mientras se abría camino trabajosamente a través de los Alpes. Como él sabía exactamente lo que iba a hacer cuando llegara a París, se fue derecho a la rue de Bussy, donde Jean-François Aldric—uno de los grandes nombres en la fabricación de violines franceses—tenía su taller. Cuando Tarisio atravesó el umbral, Aldric echó una ojeada a los agujeros de sus botas y al polvo de sus ropas y lo saludó con el desdén que sólo podía mostrar un hombre que llevaba cuarenta años viviendo en París. Y como el francés de Tarisio era demasiado malo como para poder regatear, Aldric le obligó a aceptar precios muy bajos por los tesoros que fue extrayendo de su zurrón.[65]

Esta experiencia enseñó a Tarisio todo lo que necesitaba saber sobre cómo se

trabajaba en París. En su siguiente visita descendió de un carruaje elegantemente vestido. Ya había concertado citas con los principales marchantes de violines, incluido el legendario lutier, tratante y entendido Jean-Baptiste Vuillaume. Esta vez Tarisio jugó bien sus cartas y logró desencadenar una guerra de ofertas por sus instrumentos.

Mientras tanto en Italia, donde incluso los habitantes de Cremona parecían haber olvidado la edad de oro de la fabricación de violines, los instrumentos de los viejos maestros habían perdido su valor. Pero al llevarlos al norte de Europa a través de los Alpes, con la altitud los precios parecían aumentar. Tarisio fue el primero que reconoció el fenómeno y muy pronto estaba trabajando con los principales marchantes de Londres y París. En Londres nadie sabía muy bien cómo tratarlo. A veces se vestía como si fuera un hombre rico de visita en la ciudad y otras aparecía en los salones tan desaliñado y mal vestido como el vendedor ambulante que era en realidad. Tenía poca formación en todo lo que no fueran violines, pero en este ámbito su instinto era casi sobrenatural. Una vez dejó sin habla a un coleccionista de violines de Londres al nombrar el fabricante y la fecha de todos los instrumentos de su colección sin siquiera tocarlos.[66] Este extraordinario nivel de conocimiento incomodaba a veces a la gente: James Goding, un coleccionista británico, captó esa incomodidad al observar que Tarisio «olfatea un violín como el diablo olfatea un alma perdida».

Tarisio regresaba a París cada año y siempre contaba a Vuillaume y al resto de marchantes y músicos que conocía en la ciudad la misma historia sobre un hermoso violín Stradivarius fabricado en 1716. Al parecer, Cozio había logrado comprárselo a Paolo Stradivari en el lote de instrumentos del taller de su padre. A diferencia de algunos otros instrumentos que Cozio compró, ya estaba terminado, pero, como el resto, nunca lo habían tocado. Para cuando logró comprárselo a Cozio en 1823 hacía años que Tarisio lo conocía, y ahora contaba a todo el que quisiera escucharle que era demasiado bello para revenderlo, demasiado bello para tocarlo, tan bello, de hecho, que uno deseaba arrodillarse ante él. Se negaba a llevarlo a París consigo, pero no podía dejar de hablar de su belleza y de su perfecto estado. Al escuchar a Tarisio repetir la misma historia en el taller de Vuillaume, Jean-Delphin Alard—el compositor e intérprete que también era yerno de Vuillaume—se supone que lo cortó en seco diciéndole: «Su violín es como el Mesías, signor Tarisio: se lo espera siempre pero nunca aparece». Y así fue como se acuñó el nombre de Mesías para ese Stradivarius.

En 1839, Tarisio fue a visitar a Carlo Carli a Milán y preguntó si podía ver lo que quedaba de la colección de Cozio. No compró nada en aquella ocasión, pero cuando Cozio murió al año siguiente Tarisio regresó. Cozio había removido cielo y tierra para cuidar los objetos del taller de Stradivari, y nunca pensó en separarse de ellos. Cuando murió se los dejó en su testamento, junto con lo que quedaba de su colección, a su hija Matilda. Así pues, Tarisio consiguió pagar considerablemente menos de lo que se habría pedido originalmente por trece violines y un chelo.[67] Entre estos tesoros había instrumentos fabricados por Carlo Bergonzi, Giuseppe y Pietro Guarneri, Francesco Ruggieri y Guadagnini. En un

instante Tarisio adquirió algunos de los instrumentos más prestigiosos de Europa.

En 1855, Matilda murió, dejando los objetos del taller de Stradivari a su primo, el marqués Rolando Giuseppe dalla Valle, junto con cartas de Carlo Carli y las irascibles respuestas de Paolo Stradivari a las cartas de Cozio.

Cozio había intentado introducirse en el mercado extranjero de violines italianos, pero sólo logró atraer a unos pocos clientes franceses, mientras que Tarisio hacía viajes de negocios a París al menos una vez al año y trabajaba directamente con los marchantes de violines más importantes de la ciudad. Asimismo, Cozio había flirteado con el mercado británico haciendo traducir su catálogo al inglés, pero Tarisio se convirtió en una presencia habitual en los salones de Londres. Cozio había heredado una fortuna, pero fueron los violines los que enriquecieron a Tarisio que, sin embargo, eligió vivir como un indigente en Milán. Sus vecinos no repararon en su ausencia hasta varios días después de que muriera en 1854. Se dice que tuvieron que derribar la puerta para entrar en su habitación en la casa de vecindad en la que vivía, y allí lo encontraron tumbado en la cama con dos violines colocados sobre el pecho. El colchón estaba lleno de billetes y monedas de oro por un valor equivalente a un millón de libras esterlinas de hoy.

Todo esto sucedió en Milán, pero fue el francés Vuillaume el primero que tuvo conocimiento de la muerte de Tarisio. Como sabía que habría marchantes de toda Italia y Francia desesperados por poner las manos sobre sus instrumentos, no perdió el tiempo: en una hora reunió todo el efectivo que pudo encontrar y tomó un tren de París a Novara en Lombardía. Desde allí viajó directamente al pequeño pueblo donde había nacido Tarisio y donde su hermana y su familia seguían viviendo. Cuando llegó a la granja, ella le mostró seis violines guardados en un viejo baúl: entre ellos se encontraba el legendario Mesías, tan bello como Tarisio le había dicho a él y a tantos otros dispuestos a escuchar su historia. A la mañana siguiente Vuillaume empaquetó aquellos tesoros y se dirigió a Milán con dos sobrinos de Tarisio. En la lúgubre habitación donde había vivido y muerto encontraron violines, violas y chelos apilados contra las paredes. Vuillaume no dudó ni un instante: arrojó el contenido de su billetera sobre la vieja cama de Tarisio y contó el dinero. Llevaba el equivalente a doscientas mil libras: «Es todo el dinero que tengo», dijo, empujando el fajo de billetes y una pila de monedas hacia los dos chicos.

Vuillaume regresó a París con el Mesías, otros cinco instrumentos de la granja y todos los que había encontrado en la habitación de Tarisio. En total había ciento cincuenta instrumentos y veinticuatro de ellos eran de Stradivari.[68] En cuanto regresó a París, Vuillaume se dispuso a adaptarlos para que tocaran en conciertos, sin olvidar siquiera el Mesías. Le alargó el mango, puso unas cuantas clavijas nuevas, un diapasón y un alma más largos, y un cordal tallado representando la Natividad, una ingeniosa referencia al nombre por el que era conocido.[69]

Durante años Vuillaume fue vendiendo uno a uno los violines de Tarisio con unos enormes beneficios, pero nunca vendió el Mesías. La historia de su descubrimiento en la granja destartalada, que Vuillaume contaba, se convirtió en

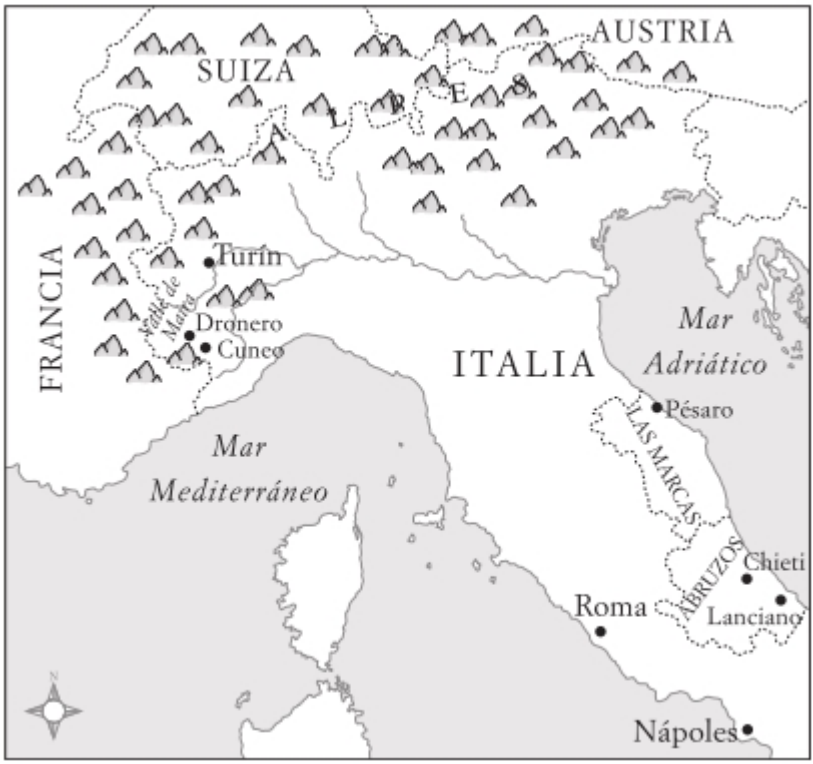
leyenda y el violín llegó a ser el más famoso del mundo. Podría haberlo vendido por el precio que hubiera querido, pero fue incapaz de desprenderse de él. Lo guardaba en una vitrina de cristal en su casa de la rue Pierre Demours, cerca de Ternes, desde donde el instrumento parecía obligarle a copiarlo una y otra vez.[70]

Tras la muerte de Vuillaume en 1875, el Mesías pasó a su yerno, Delphin Alard, el hombre que había bautizado el violín. El paso siguiente tuvo lugar en 1890, cuando lo adquirió Alfred Hill en Londres. Sólo pudo reunir las dos mil libras que necesitaba llegando a un acuerdo con un adinerado escocés llamado Robert Crawford, que lo compró en nombre de Hill, prometiendo ofrecérselo a un precio justo.[71] Todavía no lo había tocado más que un puñado de personas cuando entró en la colección Hill en 1904, y su barniz seguía tan fresco como cuando Stradivari lo colgó para que se secara.[72]

El Mesías estaba tan nuevo que casi parecía devolver a Stradivari a la vida, y, sin embargo, cuando Tarisio murió la lutería había sido completamente olvidada en Cremona. Los talleres de lutería que flanqueaban las estrechas calles de Isola habían desaparecido y en 1869 se demolió San Domenico, la enorme iglesia donde se encontraba la tumba de Stradivari, y la plaza que la rodeaba fue convertida en un jardín público y rebautizada como piazza de Roma. Nadie pensó en conservar los restos de Stradivari, y para cuando Hugh Haweis llegó en la década de 1870 la ciudad lo había olvidado por completo. Haweis era un clérigo de Londres, violinista y escritor, y acudió a Cremona en una especie de peregrinaje, igual que yo. En el relato de su visita que escribió explica que se dijo a sí mismo que «iría a ver dónde vivió el gran Stradivari durante noventa y tres años, y donde amó y trabajó con tan resuelta honestidad y tan maravilloso ingenio que durante ciento ochenta años apenas una capital del mundo civilizado ha dejado de rendir homenaje a su poder». Pero ése no era el caso de Cremona, y cuando Haweis llegó a la estación de ferrocarril y pidió que lo llevaran a la casa de Stradivari, el cochero respondió: «¿Qué casa? No conozco ese nombre».[73]

El único Stradivari que todo el mundo conocía en Cremona era un abogado. Haweis quedó tan decepcionado que finalmente hizo algo muy poco inglés: subido en su carruaje en la piazza Roma se puso a gritar a todo el que pasaba si alguien sabía dónde había vivido Stradivari. Unos cuantos se detuvieron, pero sólo lo justo para decirle algo así como: «Creo que la persona que usted busca fabricaba violines, pero está muerta».

TERCER MOVIMIENTO


AUSTRIA
SUIZA
ALPES
FRANCIA
Turín
Valle de Maira
Dronero
Cuneo
ITALIA
Mar Adriático
Pésaro
LAS MARCAS
Mar Mediterráneo
ABRUZOS
Chieti
Roma
Lanciano
Nápoles

LOS VIEJOS ITALIANOS
EL COMERCIO DEL VIOLÍN EN LA ÉPOCA MODERNA

Siempre me han gustado los viejos italianos. Cuando yo era joven éstos eran los hombres mayores que veía paseando por las calles de las ciudades italianas, o en un bar con un café expreso en una mano y el periódico en la otra, o comprando melocotones en el mercado. Comparados con los viejos que veía en mi país, aquellos hombres eran como aves del paraíso. Llevaban fulares rojos al cuello, pantalones de colores, y me miraban como si hubieran olvidado la brecha de edad de cincuenta años que nos separaba. Nunca acepté ninguna de aquellas invitaciones tácitas, pero salí con un hombre mayor durante un tiempo. En fin, a mí me parecía mayor aunque se encontrara en la mitad de la treintena. Se dedicó a pulir los rincones anglosajones de mi carácter y a tratar de hacer que mi personalidad fuera un poco más mediterránea. Evidentemente, hubo cosas que no pudo cambiar y de las que era consciente cuando miraba mi pálido cuerpo tendido al sol en una playa siciliana y emitía otra de sus severas instrucciones: «Y ahora ponte morena, ¿vale?, no roja», me decía.

Pero las cosas cambian. Cuando ahora pienso en los viejos italianos, sólo acuden a mi mente los violines antiguos, porque así es como se les llama en el negocio de los instrumentos musicales. Se supone que el violín de Lev era un «viejo italiano» de Cremona. Aunque su propietario me dijo que para él era más valioso que cualquier otro instrumento que hubiera tenido, para el marchante al que había consultado no valía absolutamente nada. Como tenía esta contradicción siempre presente, me sorprendió particularmente una historia que me contó Connie, mi hija menor. No tenía nada que ver con violines, y sin embargo parecía la ilustración perfecta de todas las maneras diferentes en que pueden valorar un mismo objeto distintas personas. Una amiga había estado pasando con ella el fin de semana. El sábado por la mañana anunció que iba de compras. Nada inusual, salvo que se marchó de casa sin la cartera, sólo llevaba una piruleta en el bolso. Connie se apresuró a explicarme que lo que sucedió a continuación no era totalmente idea de su amiga. Era su versión de un experimento inspirado por Kyle MacDonald, el estadounidense famoso por lograr cambiar un clip por una casa en una serie de intercambios en línea.[74] No obstante, la idea de empezar su experimento de los truques con una piruleta sin duda fue suya, lo cual tiene su mérito.

Una persona de veintidós años no puede valorar una piruleta de la misma manera que un niño, así que la amiga de Connie tuvo la suerte de que un par de niños hubieran puesto un tenderete en la calle no lejos de la casa de mi hija. Y también fue buena suerte que uno de ellos estuviera encantado de intercambiar un muñeco de plástico de la Guerra de las Galaxias por su versión comestible de efectivo. Con esta nueva moneda en su bolso la siguiente parada de la amiga de mi hija fue una tienda de ropa que casualmente pertenecía a un coleccionista de

figuritas. También en este caso fue afortunada, porque la única figura que le faltaba para completar su colección de la Guerra de las Galaxias era aquella tan rara que había adquirido por azar haciendo un trueque en la calle. La pequeña figura de plástico adquirió un valor desproporcionado para el coleccionista, que no dudó un momento en ofrecer a la chica lo que quisiera de su tienda. Casualmente, ella quería un par de pantalones de cuero nuevos, y los consiguió.

El dinero en efectivo es la manera más corriente de adquirir un violín y sin embargo existen sorprendentes coincidencias entre la historia de Connie y las fuerzas que intervienen en el negocio de los violines en el siglo XXI. Al igual que una figura de plástico de la Guerra de las Galaxias, un «viejo italiano» puede convertirse en un artículo de coleccionista y parte de su valor siempre será su escasez. Tomemos el caso de los instrumentos de Stradivari, quien fabricó más de mil durante su larga carrera. Se trataba de un logro considerable, pero guerras, accidentes y otras calamidades se han cobrado su precio durante siglos y sólo sobreviven la mitad. En lo que concierne a los violines de Guarneri del Gesù, la situación es incluso más precaria: fabricó menos—doscientos cincuenta en total —y de ésos sólo quedan unos ciento cincuenta. Desde el momento en que Cozio sentó las bases de un mercado internacional del violín, la demanda de esos y otros «viejos italianos» siempre superaría la oferta. Sin embargo, los violines son también las herramientas que utilizan los músicos para ganarse la vida y por eso su evaluación de un instrumento siempre se centrará más en las especificaciones técnicas y la calidad del sonido que en su procedencia. Pese a que entonces pudiera entenderlo, seguía indignándome pensar que alguien relacionado con el mundo de los violines declarara que el de Lev carecía de valor. Guiada por el impulso de comprender el mercado que era capaz de emitir un juicio tan brutal, me puse en contacto con Florian Leonhard, uno de los marchantes y restauradores más respetados del mundo de los viejos violines italianos y una gran autoridad en el valor de los instrumentos.

Llegué a la oficina londinense de Leonhard una tarde de otoño hacia el anochecer. Desde fuera parecía otra encantadora casa más en Hampstead, y en el interior la habitación delantera parecía más un salón que una oficina. Me senté en un gran sofá a esperar a Leonhard, percatándome justo a tiempo del Yorkshire terrier que dormía profundamente en un cojín en uno de los extremos. Mientras escuchaba sus ronquiditos intenté ordenar mis ideas. Había estado siguiendo el rastro de los «viejos italianos» desde el principio y esta visita me serviría para actualizar su historia. Pero había algo más: desde la primera vez que oí hablar del violín de Lev, había tratado de averiguar más sobre los instrumentos musicales litúrgicos. Al principio yo aceptaba todo lo que me decían, y si ustedes hubieran sabido tan poco de violines como yo probablemente habrían hecho lo mismo. Pero por más tiempo que dedicara a recorrer las secciones de música de bibliotecas, o los talleres de lutieres o los bosques alpinos, nunca podía recabar información sobre los violines utilizados en las iglesias o sobre el vacío legal fiscal que el violinista me había descrito con tanta minuciosidad. Así que me dije a mí misma que si alguien podía decirme algo más era Leonhard, porque él llevaba

más de treinta años inmerso en la historia de los «viejos italianos».

Aquel día había un equipo de televisión en la casa y Leonhard tuvo que escabullirse del rodaje para hablar conmigo. Enfundado en un elegante traje, me llevó a una habitación del primer piso donde, de una docena de estrechas casillas a lo largo de la pared, sobresalían brillantes mangos de violín. Sabía que entre ellos se encontraban algunos de los mejores instrumentos del mundo, porque Leonhard es uno de los pocos marchantes que manejan de manera habitual violines de un valor superior al millón de dólares. Empezamos hablando del valor de los que había allí, los más valiosos de la casa y los más valiosos del mercado, y Leonhard me explicó que los purasangres de las casillas se valoraban como activos rentables de inversión, pero también como instrumentos musicales. Aunque la mayoría de inversiones se ven afectadas por la política y las crisis financieras mundiales, esos «viejos italianos» soportaban cualquier clase de turbulencia y su valor seguía aumentando cada año. No hablamos de cifras, pero en un artículo publicado en *Newsweek* en 2014, Leonhard decía que en la pasada década el precio de un Stradivarius medio había aumentado el 10,9 por ciento, mientras otros lo hacían un 20 por ciento. Jonathan Moulds, banquero, violinista y afamado coleccionista, posee varios Stradivarius, Guarneri del Gesù y otros «viejos italianos» que presta a músicos famosos. En el mismo artículo del *Newsweek* Moulds decía que el valor de su colección se había triplicado en quince años.[75] No me sorprendió que Leonhard me dijera que este sector del mercado atrae a gestores de *hedge-funds*, bancos y fundaciones creadas por personas muy ricas o grupos atraídos por esta manera inusualmente segura de diversificar sus carteras. Aunque los intérpretes siempre valorarán un instrumento de este nivel por sus cualidades musicales, un inversor puede valorarlo aún más por su valor en el mercado financiero. Ello significa que en lugar de que los intérpretes los comparen con otros violines, estos instrumentos de elite se comparan con valores y acciones, bienes muebles, antigüedades y otros objetos de coleccionismo y oportunidades de inversión.

Muchos de los clientes de Leonhard del segmento alto del mercado tienen motivos filantrópicos además de financieros. Piensan prestar el instrumento a algún violinista prominente en cuanto lo compren, y a veces lo adquieren teniendo a un intérprete concreto en mente. Cualquier inversor lo suficientemente generoso para prestar su instrumento cosechará recompensas, porque el valor de un viejo italiano aumenta cada vez que lo toca un virtuoso. Y al poner dinero en objetos tan cargados de significado cultural, los inversores también mejoran su propia reputación, convirtiéndose en objeto de una nueva clase de reconocimiento social.[76]

El propietario del violín de Lev me dijo que había tenido la suerte de que se lo prestaran durante años antes de comprarlo, pero muchos músicos de éxito no son tan afortunados como para que les presten un violín. Ellos constituyen otro sector del mercado en el que el violín recobra su auténtica identidad como herramienta y es valorado por sus cualidades técnicas. Sin embargo, Leonhard describió la relación entre los sistemas de valores de inversores e intérpretes como

bastante fluida, porque evidentemente los músicos también aprecian los bellos violines con historias ilustres y antiguas, y los inversores deben encontrar instrumentos técnicamente brillantes si quieren prestarlos a los mejores músicos.

Un buen intérprete tiene un sonido único, tan inconfundible como la voz de un cantante: da igual el instrumento que toque, su sonido siempre está presente. Y, sin embargo, todo el mundo sabe que el violín adecuado puede mejorar ese sonido, lo cual convierte la elección de un violín en un proceso tenso y emocional. Leonhard comparó la tarea de ayudar a un músico a elegir entre diferentes violines con la de ayudar a alguien a decidir entre varios candidatos para casarse. Sabe exactamente lo que valoran los músicos en un instrumento, pero, como un buen terapeuta, nunca dice a sus clientes lo que necesitan porque prefiere que lo descubran por sí mismos. Sin embargo los anima a tocar un repertorio que permita a un violín mostrar de verdad lo que puede hacer: «Y al final—me dijo—todos necesitan las mismas cosas: vibración, color, respuesta y fuerza». Éstas son las cualidades que valora un músico, cualidades que el violín de Lev ha dado a su propietario en abundancia.

Cada violín de la habitación había sido objeto de una minuciosa investigación, porque en ese establecimiento es donde Leonhard emite certificados de autenticidad a los viejos italianos y al resto de instrumentos que maneja. Cualquiera puede emitir uno de esos certificados, pero pocos tienen la experiencia ni la trayectoria para ser dignos de confianza. Leonhard pertenece a esa elite: puede echar mano de sus treinta y cinco años de experiencia, su archivo fotográfico y su propia memoria fotográfica para identificar un violín, y sin embargo me dijo que todavía le puede llevar varios días llegar a una conclusión mediante lo que él denomina un proceso de eliminación. Oír esto me hizo preguntarme cuánto había tardado aquel comerciante en examinar el violín de Lev y calcular que no valía nada.

Como Cozio o Tarisio, Florian Leonhard es eso tan misterioso que se denomina un experto. Los tres desarrollaron un instinto sobre la procedencia de los violines manipulando miles de diferentes instrumentos durante muchos años y los tres poseían memoria fotográfica. Cozio respaldaba sus observaciones con abundantes notas y sin duda Leonhard hace lo mismo. Sin embargo, también puede fotografiar cada violín que llega a sus manos, produciendo imágenes detalladas de su cuerpo como las que esperaríamos encontrar en los manuales de medicina. Una vez realizadas esas fotografías técnicas, el violín adopta una digna pose en una silla de terciopelo verde en un extremo de la habitación. Las fotografías que se toman aquí no son fotos policiales o fotos de pasaporte, ya que la elegante silla está rodeada de focos que se utilizan para crear el ambiente sutil de un retrato formal. Cozio y Tarisio acumularon experiencia con los instrumentos que manipulaban, pero los marchantes modernos como Leonhard tienen otra ventaja: pueden recurrir a las imágenes de los «viejos italianos» compartidas en Internet por miles de lutieres de todo el mundo.

Florian Leonhard es mundialmente respetado, pero el mercado del violín es esotérico: en buena medida no está regulado y por eso siempre ha atraído a los

delincuentes. Tarisio nunca dudó en modificar una etiqueta si eso aumentaba el valor de alguno de sus instrumentos, y expertos de Cremona me dijeron que la gente no tiene miramientos a la hora de asignar a los violines una falsa procedencia cremonesa. Afortunadamente, por lo general los expertos como Leonhard pueden detectar una etiqueta de papel que no ha envejecido como debería, que está firmada de manera poco convincente o con tinta que se ha descolorido de manera incorrecta o que se ha impreso utilizando tecnología de un período reciente. Otros delincuentes cometen delitos más complicados. Uno de los más escandalosos fue el de Dietmar Machold, quien durante muchos años fue un comerciante de violines muy influyente, famoso por sus conocimientos sobre instrumentos italianos de los siglos XVII y XVIII, que suministraba a orquestas de primera fila en todo el mundo y prestaba a los mejores intérpretes. Pero en 2011 salió a la luz una historia muy diferente cuando recibió el préstamo de un banco alemán de 5,9 millones de euros, poniendo como aval dos violines Stradivarius. Como a los directores del banco les inquietaba el préstamo, llamaron a un dendrocronólogo para que hiciera pruebas a los violines que habían depositado en la caja fuerte.

La dendrocronología—la ciencia que se ocupa de datar los anillos de los árboles—se utiliza con frecuencia para datar la madera de antiguos edificios o los paneles de viejas pinturas, pero cuando se aplica a los anillos del abeto alpino del fondo de un violín puede revelar cuándo, y a veces incluso dónde, fue talado el árbol. Las pruebas en los violines de Machold revelaron que los dos árboles habían sido talados mucho después de la muerte de Stradivari, de modo que aquellos instrumentos valorados cada uno en casi tres millones de euros valían en realidad dos mil euros. Resultó que los «viejos italianos» habían sido desde hacía tiempo las herramientas de Machold en una compleja estrategia que le permitía hacer pasar por buenos instrumentos falsificados y manipular sus precios. Había llegado a decir a los clientes que estaba haciendo todo lo posible por vender sus violines en su nombre, pero en realidad los utilizaba como avales de préstamos bancarios incluso mayores que el que provocó su caída. No es sorprendente que Leonhard siempre ofrezca un informe de dendrocronología con su certificado de autenticidad, porque, como él dice, le aporta al cliente la prueba científica que respalda sus conclusiones.

Llegados a este punto creí que más o menos ya sabía la historia de este perverso comercio y comprendí que marchantes e inversores utilizan sistemas muy diferentes para valorar los violines. Pero había algo más que quería preguntar a Florian Leonhard, y era la pregunta clave: «¿Ha oído hablar de los violines litúrgicos, señor Leonhard?». Su respuesta fue tan cuidadosamente expresada y estaba tan llena de dobles negaciones que tuve que desenmarañarla. No había oído hablar de los violines litúrgicos porque no existían, aunque probablemente sí, pero tampoco había visto un solo ejemplo de éstos durante más de treinta años tratando y estudiando los «viejos italianos». «Quizá usted pueda contarme algo al respecto», me dijo amablemente. «Ojalá pudiera», pensé yo.

En la calle había oscurecido, soplaba un viento frío, y mientras caminaba hacia

el metro empecé a sentirme como una tonta. Tenía la esperanza de que Leonhard me hablara de los violines litúrgicos, pero entonces supe que nunca había oído hablar de ellos y empecé a preguntarme si existían realmente. Y si no existían, ¿qué otras cosas podían ser falsas en la historia del violín de Lev?

«LITTLE ITALYS»
LA DIÁSPORA DE LOS ITALIANOS Y SUS VIOLINES

A la mañana siguiente decidí que debía localizar al músico propietario del violín de Lev y averiguar quién le había dicho que era un instrumento litúrgico. Nunca anoté sus datos de contacto y habían pasado meses desde la última vez que nos vimos por casualidad en aquel festival veraniego de Gales. Afortunadamente no fue difícil encontrarlo en Internet. Su nombre era Greg y aunque sólo lo había escuchado tocar música klezmer con el violín de Lev, me enteré de que llevaba una existencia paralela como músico clásico y miembro permanente de una de las orquestas sinfónicas más famosas de Gran Bretaña.

Resultó bastante fácil enviarle a toda prisa un correo preguntándole si podíamos vernos, pero lo que sucedió a continuación me recuerda la vez en que Connie, de pequeña, metió un mensaje en una botella y la arrojó al río. Pasaron ocho años antes de que recibiera una carta del hombre que la había encontrado en la orilla del río varias millas aguas abajo: «Te sorprenderá recibir noticias mías», escribió. ¡Y tanto que me sorprendió, sobre todo porque firmaba como Neptuno! Al igual que Connie, arrojé mi mensaje para Greg en un limbo de remolinos y contracorrientes, y luego pasó mucho tiempo hasta que recibí su respuesta. En adelante eso sería lo habitual siempre que quisiera ponerme en contacto con él, porque si no estaba totalmente absorbido por los ensayos con la orquesta, se encontraba encerrado en un estudio de grabación, y si no se hallaba actuando en un festival en una remota isla escocesa, estaba encerrado en una aislada casa de campo trabajando frenéticamente para poder entregar a tiempo una nueva composición. No tardé en aprender a olvidarme completamente del mensaje que había lanzado hacia lo desconocido, igual que había hecho Connie. Pero al final siempre lográbamos ponernos en contacto, y entonces Greg no podría haberse mostrado más amable, atento y locuaz.

En esa primera ocasión quedamos en el centro de Glasgow para tomar café. «A mi abuelo le encantaba contar historias», dijo Greg sin venir a cuento. Miró hacia el exterior del café a través de la ventana. «Si hubiera visto esos perros que están ahí—yo miré hacia la calle, donde un pequeño perro de aguas estaba trabando amistad con un husky—al llegar a casa habría explicado que vio a un hombre con un lobo, un auténtico lobo en medio de Glasgow». Los perros se pusieron a olfatearse y menear los rabos. «Y al final de la historia el lobo se habría comido al otro perro delante de toda la gente». Por un momento me pregunté qué efecto tendría ese gen creativo en su respuesta, pero con todo decidí plantearle mi pregunta clave. ¿Cómo sabía Greg que ese violín era un instrumento litúrgico? Su respuesta nos retrotrajo a la época en que todavía tenía en préstamo el violín de Lev. Ya llevaba años tocándolo, pero entonces decidió formalizar la relación adquiriéndolo. Evidentemente, ambos necesitaban saber cuánto valía antes de proceder a la transacción, así que Greg lo llevó a un fabricante de violines de

Cremona que además de ser un experto en subastas comerciaba con instrumentos y tenía buena reputación y larga experiencia en el ramo. No hay duda de que Greg había heredado el don de saber contar historias porque me hizo revivir cada momento de lo que ocurrió desde que entregó el instrumento al lutier y éste lo tomó en sus manos, dedicándole únicamente una mirada superficial antes de dictaminar que no tenía valor alguno. Probablemente Greg esperaba una modesta valoración, pero estoy segura de que aquel dictamen hirió sus sentimientos, como los míos. «¿Será posible que no valga nada cuando posee un sonido tan bello?», había replicado. Cuando Greg me dijo lo que sucedió a continuación, imitó la voz del experto en violines para darle mayor realismo. Es un buen imitador, así que en el llamativo encogimiento de hombros que realizó como única respuesta del experto a su pregunta debió de emplear todos los genes del abuelo. A continuación se alejó de Greg, y extendiendo los brazos como si quisiera abarcar toda la habitación vacía murmuró: «Dice que tiene un bello sonido…», en lugar de responder. Entonces Greg tomó el violín y empezó a interpretar la melodía más hermosa que se le ocurrió como si pudiera cambiar la opinión de aquel hombre. Cuando terminó de tocar el experto volvió a dirigirse a un público imaginario: «Efectivamente, tiene un hermoso sonido, pero sigue sin valer nada». Y como si quisiera aliviar ese dictamen tan negativo, dijo que procedía de Cremona, añadió que era un violín litúrgico y explicó cómo debió de fabricarse. No siempre creemos a los marchantes de cualquier ramo cuando tratan de vendernos algo, pero aquél no estaba tratando de vender el violín de Lev. Todo lo contrario, puesto que no era suyo. Además, le dijo que estaba deteriorado y le aconsejó que no lo comprara bajo ningún concepto, y Greg no tenía ningún motivo para no creerle.

Pregunté a Greg qué más sabía sobre la vida pasada del violín. Me dijo que había vivido en Rusia con Lev, el músico judío que primero se lo había prestado y luego vendido. El salto de la Italia católica del siglo XVIII a la Rusia soviética del siglo XX no podría haber sido más grande, pero Greg saltó por encima de esa enorme brecha temporal en la vida del violín sin comentario alguno. Más tarde miré el mapa y me asombró la distancia que había recorrido el violín de Lev, cruzando montañas y caudalosos ríos, y atravesando el sur profundo de Rusia, donde Lev dijo que lo había comprado en torno a 1980 a un viejo violinista gitano en Rostov del Don, veinte millas tierra adentro del mar de Azov, no lejos de la frontera ucraniana. A estas alturas ya sabía lo suficiente sobre el comercio de violines para darme cuenta de que el instrumento podría haber realizado ese viaje en una serie de compraventas, avanzando lenta pero inexorablemente hacia el este desde Cremona en dirección a Rusia mientras bendecía a un violinista tras otro con su hermoso sonido. La música de violín era una exportación italiana tanto como los violines que la tocaban, y mientras conquistaba la península italiana, también se extendía a través de las fronteras de Italia hacia el resto de Europa, de manera que a finales del siglo XVII los intérpretes italianos recorrían el continente con sus violines y su repertorio italiano como si estuvieran en el patio trasero de su casa. Greg no había hecho nada para que me creyera su versión de la vida

inicial de su violín como instrumento litúrgico, porque él simplemente estaba transmitiendo una historia, lo mismo que hago yo. Sin embargo, había una cosa que ahora sabía con certeza, y era que el violín de Lev había estado en Rusia en 1980. ¿Pero cómo llegó allí? Ésa era la pregunta que me rondaba cuando empecé a husmear en las vidas de los emigrantes italianos que cogieron sus violines y recorrieron la Europa del siglo XVIII tocando su instrumento.

Por aquella época había una jerarquía de violines y de violinistas en continuo movimiento. En la cima se encontraban los «viejos italianos» que no dejaban de cosechar éxitos con los virtuosos que los tocaban en Londres, Madrid, Viena, París, San Petersburgo y Praga, la más prestigiosa de las cortes germanas. No se limitaban a tocar música italiana, sino que lo hacían de una forma que asombraba al público de todas partes. Charles Burney nunca fue fácil de impresionar, pero declaró que le «causó la mejor de las impresiones» escuchar la actuación del virtuoso Giovanni Piantanida en 1770. A juzgar por su relato, la pasión seguía siendo el rasgo que definía la actuación del virtuoso italiano, como sucedía cuando Corelli asombraba al público en la Europa del siglo XVII. Al parecer, Piantanida desplegaba «todo el fuego de la juventud, que añade a un bello sonido y a un gusto moderno» a pesar de haber sobrepasado «los sesenta años».[77]

Cuando los virtuosos iban de gira a menudo emprendían el viaje para ganar dinero y regresar lo antes posible. Sin embargo, a principios del siglo XVIII casi todas las cortes de Europa tenían su propia orquesta y había muchos otros violinistas italianos deseando obtener puestos permanentes en aquellos ricos y poderosos enclaves extranjeros. Es evidente que los músicos nativos podrían haber interpretado fácilmente toda la música italiana impresa en las ediciones que circulaban por todas partes, pero para algunos patronos aquello no bastaba. Querían italianos auténticos en sus casas, que llevaran en la sangre óperas, cantatas, sonatas y oratorios italianos, y los contrataban desde el otro extremo de Europa con la misma despreocupación con la que contrataban cocineros, pintores o soldados mercenarios. Como el trabajo de encontrar y elegir intérpretes podía ser tedioso, a veces los patronos delegaban la tarea en su embajador en Italia. Si estaba demasiado ocupado o era demasiado importante, se lo pedían a su secretario, buscaban un agente o contactaban con alguno de los empresarios que deambulaban por Europa en busca de ese tipo de oportunidades.[78]

Los niveles más bajos de la jerarquía musical los ocupaban violinistas anónimos que abandonaban Italia en busca de trabajo. Por lo general no tenían donde acudir, pero aun así atravesaban la frontera llenos de optimismo, porque sabían que los italianos y la música italiana eran bien recibidos en todas partes. Nada igualaba la popularidad de la ópera tanto en Italia como en el extranjero, y por ello muchos violinistas se unían a compañías de ópera ambulantes. La música italiana llegó a ser tan popular que algunas personas incluso atribuyen el inicio de un sentido de cohesión en Europa a la influencia de aquellos intérpretes emigrantes italianos.[79] En 1774 había tantos intérpretes de todo tipo en el extranjero que un observador contemporáneo escribió: «No existe rincón alguno en Europa, por remoto que sea, en el que no haya unos cuantos cantantes e

instrumentistas italianos».[80] Muy bien podría haber incluido Rusia en esa afirmación, pues aquel territorio también estaba ya muy trillado. Se dice que en 1730 una compañía de ópera cómica viajó a Moscú vía Varsovia. ¿Cómo les fue? Bien, según la *prima donna*, que ni siquiera menciona el enorme rodeo que tuvieron que dar por tierras pantanosas y bosques infestados de lobos cerca de Kiev, añadiendo seis semanas a su viaje, aunque sí se queja de la escasez de chocolate.[81] Los violines y sus propietarios hacían viajes similares con regularidad y cuatro años más tarde el violinista napolitano Pietro Mira y el compositor y violinista Luigi Madonis viajaron de Italia a San Petersburgo para trabajar en la corte de la zarina Ana Ivanovna. Casi en cuanto llegó Mira, la zarina lo envió de nuevo a Italia con instrucciones para contratar la mejor compañía de ópera que se pudiera comprar con dinero, además de una *troupe* de actores cómicos y una orquesta. Regresó un año más tarde después de realizar de nuevo el viaje de dos mil seiscientos kilómetros desde Venecia, pero esta vez en compañía de más de treinta brillantes violinistas italianos y otros músicos, cantantes, bailarines, actores, escenógrafos y técnicos, incluyendo al compositor napolitano Francesco Araja, a quien la zarina Ana nombró su *maestro di cappella*. Desde este cargo Araja inundó la corte imperial rusa de música italiana, satisfaciendo el deseo de la emperatriz de una nueva ópera para cada ocasión estatal importante, un nuevo *intermezzo* en el teatro de su corte cada viernes, ballets cuando así lo pedía y espectáculos grandiosos para su cumpleaños y el aniversario de su coronación. La zarina Ana estaba tan complacida con el trabajo de Mira como empresario que en 1736 lo nombró bufón de la corte. Puede sonar como una recompensa poco halagadora, pero se dice que era un cargo más prestigioso que el de compositor o violinista. Mira permaneció en San Petersburgo nueve años, y Luigi Madonis trabajó como violinista solista para la corte rusa más de treinta. Las sonatas para violín y chelo que Madonis compuso y dedicó a la zarina en 1738 fueron de las primeras partituras que se imprimieron en Rusia.[82]

Daba igual que los violinistas italianos fueran a trabajar a Rusia, Francia o Austria, porque creaban una Pequeña Italia allá donde fueran: interpretaban solamente música italiana, vivían y comían juntos, hablaban y tocaban siempre juntos. Una de esas comunidades floreció en Praga entre 1724 y 1734, pero la Pequeña Italia de Praga era una colonia del mundo operístico veneciano. Entre todos aquellos violinistas y *prime donne*, escenógrafos y libretistas sólo se cotilleaba sobre música y músicos de Venecia, y durante diez años fueron y vinieron entre las dos ciudades como si ese viaje de setecientos cincuenta kilómetros no fuera más que un agradable paseo. Si el viaje del violín de Lev hacia el este comenzó de ese modo, imagino que él partió de Venecia como miembro de una compañía, porque además de cantantes, violinistas y otros músicos estaba el compositor que ponía música a los textos, el copista de la música, el escenógrafo y el encargado del vestuario. Todos habían pasado una prueba o habían sido entrevistados por Antonio Denzio, un viejo profesional con gran experiencia en los teatros del norte de Italia. Operaba en nombre del empresario veneciano Antonio Maria Peruzzi, que tenía permiso para representar

las primeras óperas que se estrenaron en Praga.[83]

Entre toda esa gente también había bebés, niños, maridos y mujeres, así como las madres o hermanas de las mujeres solteras. El violín de Lev habría sido cargado junto con el resto de instrumentos musicales y otras posesiones en carros, donde los niños iban subidos encima de tablones de madera para el escenario sin acabar de pintar y los bebés metidos en cunas entre trajes y fardos de telas. La ruta los llevaba de Venecia a Verona para atravesar a continuación el paso del Brennero. En dos semanas llegaban a Linz, donde Denzio recibió una carta de Peruzzi. Se había dado cuenta tardíamente de que la aristocracia abandonaba Praga en masa en verano, dejando la ciudad vacía de posibles asistentes a la ópera. Praga se encontraba a más de setecientos cincuenta kilómetros de Venecia, pero Peruzzi les pedía que ampliaran el viaje más de un centenar de kilómetros hacia el noroeste, hacia Bohemia, donde el conde Franz Anton von Sporck los esperaba en su finca campestre.

Sin duda alguna se encontrarían cansados cuando llegaron por fin a la mansión del conde Von Sporck, y tampoco tardarían mucho en descubrir que aunque la mayoría de personas de la Europa del siglo XVIII adoraba la ópera italiana, ése no era el caso del conde. Todo lo que quería de ellos era una actuación para impresionar a una princesa que estaba de visita con un marido influyente en la corte de Viena. Pero para cuando la *troupe* llegó exhausta, cubierta de polvo y desaliñada, como para no impresionar a nadie, la dama ya se había marchado. No obstante, puesto que contar con los servicios de una compañía de ópera italiana era un golpe maestro para cualquiera en la Europa del siglo XVIII, Von Sporck se las apañó para impresionar a sus vecinos y visitas de Praga y Silesia haciendo creer a todo el mundo que había hecho venir expresamente una compañía desde Italia a sus expensas.

Si el violín de Lev hubiera formado parte de la compañía de Peruzzi habría pasado el resto del verano interpretando ópera tres veces a la semana ante un público de cosmopolitas veraneantes, y también tocando música de banquetes y valses durante los bailes veraniegos de Von Sporck. Al final del verano la compañía se marchó finalmente a Praga, donde permaneció dando tumbos durante una década. Peruzzi era un financiero sin dinero, un empresario sin capacidad organizativa y no podía moverse de Praga. Él y Denzio estaban atrapados por un contrato lleno de cláusulas punitivas, un acuerdo financiero que Peruzzi había diseñado pero nunca pudo cumplir. No pagaba a Denzio como debería, se peleaban por quién debía dirigir cada producción y sobre a qué nuevos textos debía poner música el compositor. Peruzzi se peleó con el conde Von Sporck y fue acusado de hablar de forma ofensiva a un magistrado local. Denzio logró finalmente hacerse con el control de la compañía, pero las finanzas ya estaban muy tocadas. Von Sporck no le prestó ninguna ayuda y la carrera de Denzio terminó en una prisión para deudores, una historia que se sigue contando para enfriar los ánimos de cualquier empresario italiano que espera tener éxito comercial con la ópera.

Cuando una empresa fracasaba de ese modo—como a veces ocurría por toda

Europa—los violinistas y sus instrumentos continuaban el viaje. Pero fueran donde fuesen, los violines italianos hablaban con la misma claridad que en Italia, porque la música italiana era un idioma universal. Algunos violines regresarían a Italia como fieles criados, pero otros se tuvieron que vender en el extranjero, se rompieron, o fueron abandonados, robados o entregados para saldar deudas, por lo que pronto hubo una diáspora de violines italianos casi tan grande como la de músicos. Tal vez el violín de Lev formó parte de este hilo de Ariadna desenrollado por músicos que emigraron hasta Rusia.

A pesar del fracaso de algunos empresarios y de sus compañías, la popularidad de la ópera no dejó de crecer, de manera que para comienzos del siglo XIX un compositor como Rossini podía esperar ser tratado como una celebridad en cualquier lugar de Europa. O como lo expresó Stendhal en su biografía del compositor: «Napoleón está muerto, pero un nuevo conquistador ha aparecido en el mundo, y de Moscú a Nápoles, de Londres a Viena, de París a Calcuta, su nombre está en boca de todos». La ópera tiene una presencia estelar en las novelas de Stendhal, y La Scala de Milán es el escenario para un encuentro decisivo en *La Cartuja de Parma*. Ni la condesa Pietranera ni el conde Mosca se preocupan mucho de qué opera se está representando en el escenario, porque están demasiado ocupados mirándose a través del auditorio, vigilando el reloj del teatro que «avisaba a los espectadores, cada cinco minutos, hasta qué hora podían acudir al palco de unos amigos» y hablar los unos con los otros sin parar.[84] Me acordé de esta escena cuando fui al Teatro di San Carlo en Nápoles hace unos años. Creía que habíamos tenido mucha suerte por conseguir entradas con poca antelación, pero era un día laborable y cuando llegamos todavía quedaban muchos asientos libres en el vasto auditorio. Me gustaría poder contar algo del espectáculo, pero todo lo que recuerdo son las señoras mayores con sus abrigos de pieles. Estaban por todas partes, en los vestíbulos y en los antepalcos, en el patio de butacas y en los palcos dorados que sobresalían por encima de nosotros. Se saludaban unas a otras de una punta a otra del teatro con gritos como llamadas de aves lejanas. Contemplarlas me hizo pensar que se trataba de una ocasión social como la velada que describía Stendhal, y cuando se alzó el telón, que en absoluto interrumpió las conversaciones, tenía la certeza de que ante mis ojos se estaba desarrollando en aquella sala el mismo tipo de dramas.

Pero lo que me llevaba ahora a Italia no era la ópera, sino la cultura que la rodeaba, porque ése era el mundo en el que habitaron tantos violines italianos. Podría haber regresado a Nápoles o ido a algún otro famoso teatro de la ópera como La Scala, o La Fenice en Venecia, pero prefería pensar en el violín de Lev dominando la orquesta en el espacio más sencillo y democrático de un teatro de alguna ciudad pequeña. Rossini procedía de Pésaro en Las Marcas, en la costa adriática de Italia, donde cada pequeña ciudad costera tenía su propio teatro de la ópera. Situado junto a la iglesia y el ayuntamiento en la plaza principal, pertenecía a la santísima trinidad de edificios que antaño fueron esenciales para la vida de aquellas pequeñas comunidades. En un principio, el teatro de la ópera era un tosco edificio de madera. Cuando se quemaba—como casi siempre sucedía—

el edificio original solía ser reemplazado por una gran estructura con columnas neoclásicas, un hermoso estucado y un auditorio de madera bellamente pintado, de manera que, aunque Las Marcas fue una de las regiones más aisladas de la península, posee algunos de los teatros de la ópera más bellos de Italia central.[85]

En estas ciudades los violinistas dependían de inversores privados que pusieran el dinero para construir teatros de la ópera que los contrataran. En Las Marcas el capital lo recaudaban por lo general los consorcios de terratenientes que buscaban maneras de reinvertir los beneficios de sus fincas. El teatro no era nunca una inversión totalmente fiable, aun así estos prudentes hombres de negocios podían esperar una buena ganancia durante la temporada de ópera. El resto del dinero para la construcción se recaudaba con la venta de palcos de teatro mucho antes de que el edificio estuviera terminado. Los palcos eran una propiedad privada que era posible comprar y vender, hipotecar e incluso alquilar, como cualquier otra propiedad en la ciudad. En las familias ricas se heredaba la llave de un palco de una generación a otra, como las llaves de sus palacios urbanos o de sus villas campestres.

Cuando terminaban las obras y el nuevo teatro estaba completado los habitantes de Pésaro y de otras ciudades costeras de Las Marcas esperaban el estreno de una nueva ópera, con trajes y escenografía nunca vistos, durante el carnaval, en ocasiones especiales como las festividades de algunos santos y durante la *fiera franca*, la feria de intercambios comerciales libres de impuestos que se celebraba en Senigallia y atraía a multitudes procedentes de toda Italia. Se trataba de una empresa muy costosa, pero la mayor parte del riesgo lo asumía el empresario, de quien se esperaba que suministrara el paquete completo del libreto, la música, los cantantes, violinistas y otros músicos. En los teatros pequeños la orquesta debía ser reinventada cada año a partir de una pequeña mezcla de músicos aficionados locales y de foráneos con experiencia. Algunos de los músicos de cuerda eran trabajadores independientes que recorrían la península realizando un circuito continuo que incluía Italia central y del norte, Nápoles, Catania y Palermo en Sicilia.[86] Otros músicos eran figuras familiares de la ciudad, así que uno podía reconocer a su zapatero entre la orquesta, ataviado todavía con el delantal de cuero mientras tocaba el contrabajo.[87] Los empresarios que operaban en Las Marcas a veces economizaban aún más tomando a músicos prestados de bandas militares acuarteladas en algún lugar cercano, porque tocaban a cambio de cama y comida.[88]

La pasión por la ópera infectaba Italia como una enfermedad y Stendhal incluso le dio nombre a esa enfermedad. La llamó melomanía o «una excesiva sensibilidad por la música», y describió a una víctima tan arrebatada por «el puro deleite» que se quitaba los zapatos durante las funciones. Ello habría carecido de importancia si no fuera porque se dedicaba a lanzarlos por encima del hombro cuando «algún pasaje realmente soberbio le conmovía profundamente». Y luego estaba aquel notorio caballero de Bolonia que, contra el habitual decoro con que solía conducirse, se sacaba todo el dinero de los bolsillos y lo arrojaba el suelo «cuando la música tocaba alguna fibra sublime de su ser».[89] Durante su visita a

Venecia en 1813, justo después del triunfante estreno del *Tancredi* de Rossini, Stendhal encontró la ciudad entera presa de la melomanía, hasta el punto de que era imposible escapar de gente cantando partes de las arias de esa ópera, y al parecer uno de los jueces de la ciudad amenazó con echar al público del tribunal porque se había puesto a cantar «Mi rivedrai, ti rivedrò».[90] Sin embargo, se decía que algunos de los síntomas de la melomanía eran más graves y hubo un médico napolitano que acusó a Rossini de más de cuarenta casos de «fiebre cerebral o violentas convulsiones nerviosas» entre las jóvenes que asistían a las representaciones de *Moisés en Egipto*.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa—autor de *El Gatopardo*—también consideraba la obsesión italiana por la ópera como una infección o incluso un cáncer que prendió inmediatamente después de las guerras napoleónicas y luego se extendió «a grandes pasos». Creía que absorbía toda la energía de Italia para las artes, de manera que cuando la manía remitió a principios del siglo XX, la vida creativa de Italia «era como un campo que las langostas hubieran asolado durante cien años».[91]

Yo iba en busca de este fenómeno extraordinario cuando un octubre viajé a Pésaro, adonde llegué un día gris y ventoso. Había elegido un hotel a media hora a pie del casco antiguo de la ciudad con la promesa de tener vistas al mar. Una promesa es una promesa: si me colocaba en el diminuto balcón de mi habitación y giraba la cabeza todo lo posible hacia la derecha, allí estaba la fina franja del Adriático en la que el viento frío creaba extrañas circunvoluciones en forma de olas. Para la hora de la cena ya se había formado un vendaval en el mar. Parecía que la mayoría de restaurantes del paseo marítimo estaban cerrados en invierno y la recepcionista de mi hotel tenía un resfriado que me hizo retirarme de su órbita lo antes posible. Me quedé el tiempo justo para obtener la dirección de una *trattoria* que seguía abierta, desde cuyos ventanales se percibía una negra extensión de olas rugientes. Me sentaron en la mesa de la cuarentena, esa que se reserva en todo restaurante para los que comen solos. Me habría gustado estar entre las parejas del fondo de la sala, aunque habrían pensado que iba a escuchar sus conversaciones y habrían estado en lo cierto. Así que me colocaron en una esquina junto al mar, donde el viento arremetía contra las paredes, cerca de otra mesa ocupada por una delegación de ingenieros rusos.

Nunca me ha gustado comer sola, pero como casi todos los que viajan por trabajo he encontrado muchas formas de sacar provecho a mis comidas solitarias. Aquella tarde saqué mi cuaderno de notas y releí las que había tomado antes de salir de casa. En la parte superior de una página había escrito: «Rossini nació en Pésaro en 1792». Se marchó cuando tenía ocho años, pese a lo cual yo había visto su genial rostro cubriendo los laterales de los autobuses y en los escaparates de tiendas y restaurantes de toda la ciudad, y si me recordaba a alguien era al escritor y actor inglés Stephen Fry. La casa de tres pisos donde nació Rossini había sido convertida en museo y podía visitarse una exposición en el palazzo Mosca celebrando el 150 aniversario de su muerte. Además, cada verano se celebraba un festival de ópera y el conservatorio se había financiado gracias a una disposición

de su testamento. Cuando eché un vistazo al menú, allí estaba de nuevo, porque Rossini era un reconocido gourmet y se le atribuye la creación de varias consistentes recetas a base de carne. Podría haber comido un turnedó Rossini si hubiera deseado cenar a la francesa aquella noche, una receta que debió de inventar cuando se marchó de Italia y fue a París en 1824. Pero, aunque aquella decadente combinación de tierno solomillo de buey, foie gras y trufas me parecía la metáfora perfecta de una ópera suntuosa, no era lo que me apetecía.

Éste era el mundo que había ido a buscar en Pésaro, pero los ingenieros rusos no tardaron en distraerme de la concentrada relectura de mis notas. Debían de haber pedido con desenfreno porque apenas quedaba sitio en su mesa para todos los platos que la camarera acababa de depositar. Parecían sorprendidos por cada plato que traía, aunque ella se esforzaba por explicarles en qué consistían. Habían decidido cenar pescado, y si yo hubiera tenido que fiarme de los gestos de la camarera para explicar lo que era una lubina, me habría sentido tan confusa como ellos.

El día siguiente amaneció brillantemente soleado pero con un viento despiadado que soplaba de los Balcanes, una combinación que mis amigos italianos más veteranos calificarían de «peligrosa» señalando a la recepcionista de mi hotel como prueba. Caminé hacia el centro de la ciudad pisando arena. Los hoteles y casetas de baño con la pintura desconchada estaban cerrados y alguien había amontonado todos los juguetes abandonados en pequeñas pilas que yacían olvidadas. Las canoas rojas de los socorristas estaban volcadas sobre la arena, y gaviotas y marineros habían recuperado el rompeolas. Iba de camino hacia el Teatro Rossini, que se erguía, como tantos otros teatros de Las Marcas, donde antes hubo un edificio más antiguo, en este caso era el Teatro del Sole, que había sido improvisado en un viejo establo en 1637. Aparentemente el auditorio había conservado su ambiente rústico y sus vigas originales, ennegrecidas con el paso de los años. Lo habían decorado con unos sencillos frescos y puesto algunas sillas para los delegados papales y las grandes damas del público, pero para principios del siglo XIX los aristócratas locales querían algo más elegante. No necesitaba mapa para llegar al nuevo teatro que ocupó su lugar en 1818, porque bastaba con alejarme de la playa avanzando en línea recta por via Rossini y atravesar la piazza del Popolo hasta el otro extremo de la ciudad. La calle estaba llena de niños de camino al colegio y aquella mañana el aire de Pésaro era límpido, como si se hubiera sacudido de encima las mugrientas complicaciones de las ciudades más grandes.

El Teatro Rossini era uno de los seiscientos teatros que como mínimo se construyeron o remodelaron en Italia durante la primera mitad del siglo XIX, y más de la mitad eran lo suficientemente grandes como para que pudieran realizarse representaciones de ópera.[92] Los violines habían estado implicados en la ópera desde el siglo XVII, y ello hizo que fueran el centro de un fenómeno económico: además de crear puestos de trabajo en el negocio de la construcción, la ópera estimulaba la economía y la circulación de capital en pueblos y ciudades de toda la península italiana. Atraía turistas nacionales y extranjeros, y creaba

miles de puestos de trabajo para violinistas y otros músicos, cantantes de ópera, miembros de coros, apuntadores, coreógrafos, bailarines, escenógrafos, diseñadores de vestuario, costureras y tramoyistas.[93] El Teatro Rossini era un edificio cuadrado de arenisca, que todavía conservaba las puertas del establo originales del Teatro del Sole. Gigantescas y marcadas por el tiempo, estaban firmemente cerradas cuando llegué, pero mi cita era con la directora, que me había indicado que entrara por la puerta del escenario para hacer una visita relámpago. No teníamos mucho tiempo, me explicó, porque el ensayo estaba a punto de empezar. Me llevó aprisa al piso de arriba después de atravesar una pequeña puerta y un pasillo con un olor rancio donde se sucedían los camerinos. Guiándome a través del escenario donde el elenco ya estaba reunido, me llevó hasta el patio de butacas. Y allí estábamos, inmersas de repente en el ambiente de un teatro que había cambiado muy poco desde que se inauguró en 1818. Los violinistas y otros músicos habrían sido acomodados entre el escenario y el patio de butacas, donde unas cuantas personas eran lo suficientemente afortunadas como para encontrar un banco y el resto permanecía en pie o daba vueltas durante el espectáculo.

Cuatro niveles de palcos suntuosamente dorados se alzaban sobre nosotras como las celdas de un panal gigantesco. Los accionistas solían reservarse localidades en el centro del segundo nivel de palcos. Durante la temporada de ópera, cuando un palco se convertía en el salón y comedor privado de una familia durante cuatro o cinco noches a la semana, parecería como si una serie de retratos de la alta sociedad colgaran de las paredes del auditorio, con sus brillantes marcos encuadrando y mostrando al mismo tiempo a las familias más ricas de la ciudad. El prestigio disminuía a cada tramo de escaleras. Las familias menos importantes se sentaban en los niveles tercero y cuarto, y cuando subí hasta la parte superior y emergí en el quinto piso, descubrí un pasillo abierto. Era la parte donde los nobles más empobrecidos de Pésaro se habrían mezclado con la clase media. Allá arriba, el público era invisible, pero en compensación tenían algunas de las mejores vistas de la sala.

El Teatro Rossini tiene setecientos sesenta asientos, pero fotografías de mediados del siglo XIX muestran personas ocupando palcos abarrotados, de modo que podía haber mil o más espectadores en un espectáculo. Cabría esperar que estas multitudes disminuyeran a medida que se repitieran las representaciones de la misma ópera, pero no sucedía en absoluto: el teatro era sencillamente el lugar en el que había que estar durante la temporada musical. El público podía llegar tarde o marcharse antes del final a medida que la temporada avanzaba, pero jamás se perdía una sola noche. Y mientras estaban allá podían pasar parte de la velada hablando, comiendo, bebiendo o incluso jugando a cartas o durmiendo, pero después de algunas arias interrumpían todas esas actividades para pedir un bis tan ruidosamente que los cantantes se veían obligados a interpretarlas de nuevo. Incluso cuando parecía que nadie estaba escuchando, grandes oleadas de emoción recorrían el auditorio y suspiros colectivos o gritos de entusiasmo a veces ahogaban totalmente la interpretación.

Los violines eran simplemente un engranaje en la vasta máquina participativa que era la ópera en el siglo XIX en Italia. Trabajaban en medio de un aire viciado por el sudor de los intérpretes, la multitud de cuerpos en el patio de butacas y los caros perfumes que flotaban entre los palcos. Durante el intervalo una carreta cargada con cocido de callos era descargada en el teatro, añadiendo a aquella mezcla el olor a matadero. En otro teatro de la ópera los violinistas también tendrían que haber aguantado el olor a meados o a algo peor procedente de los oscuros rincones de pasillos y remotas escaleras, y el olor ahumado de la cena que se estaba calentando en fogoncillos que los criados disponían en los pasillos, vestíbulos y portales. Pero el Teatro Rossini era un teatro del siglo XIX y el público de Pésaro se atenía a las normas de la época.

La misma rutina se repetía durante la temporada de ópera en pequeños teatros en todas Las Marcas. En Fano, el Teatro della Fortuna tiene enormes antesalas, vestíbulos y otros espacios públicos fuera del auditorio. Éste era un rasgo común en los teatros de los siglos XVIII y XIX, cuando estaban provistos de mesas de juego y obtenían unos ingresos suplementarios como casinos. Algunas personas compraban entradas que sólo permitían el acceso al edificio: iban a comer lo que se vendía en el entreacto y a jugar a las cartas. Si cambiaban de idea y decidían ver la actuación tenían que comprar otra entrada para el auditorio.

Para cuando me marché de Pésaro, había pasado suficiente tiempo en teatros de la ópera, grandes iglesias y cortes ilustres, donde el violín de Lev pudo haber tocado la música elitista, culta y urbana conocida como *musica colta*. «Ya te has ocupado bastante de los "violines pijos"», observó una de mis amigas, y quizá tuviera razón. Quería pensar en una existencia alternativa para el violín de Lev y pronto comencé a imaginarlo tocando la música popular que antaño sonaba en los campos y aldeas polvorientas de la Italia rural, y en los barrios obreros de sus pueblos y ciudades.

MÚSICA POPULAR
VIOLINES GITANOS Y MÚSICA FOLCLÓRICA ITALIANA

Cada región italiana tenía su propia música popular, sus propias canciones tristes sobre el duelo, la separación y el amor no correspondido, y sus canciones alegres sobre el noviazgo, el carnaval y la Navidad. La música formaba parte integral de los ritmos de la vida laboral y la identidad de los diferentes gremios y actividades. Los obreros que penaban en las minas de azufre de Sicilia tenían su propia música, lo mismo que los pescadores de atún de la isla. Los estibadores del puerto de Génova cantaban, los pastores de todas partes tocaban sus propias canciones y los agricultores tenían una tonada diferente para cada labor del año: había canciones para sembrar y cosechar, recoger fruta y aceitunas. Muchos de estos trabajos están hoy en día mecanizados, de manera que el canto resulta imposible, pero en los naranjales sicilianos durante la época de la cosecha aún es posible advertir que algunas cosas no cambian jamás. Los recolectores apoyan las escaleras contra los árboles por la mañana y trepan entre el follaje. Con un poco de suerte es posible entrever una mano o la punta de un gorro de lana, y en todo caso siempre puede adivinarse su avance siguiendo el sonido de una nueva versión de la canción mientras pasan el día entero yendo de árbol en árbol.

La música siempre ha variado enormemente de un pueblo italiano a otro, lo mismo que la receta del pan, el sabor del aceite de oliva o el dialecto hablado por los lugareños. Siempre ha habido un gran contraste entre las melodías tocadas en las calles de la sureña Nápoles y en los pueblos de montaña del norte, por lo que resulta difícil creer que sean productos de un mismo país. De hecho, Italia nunca fue realmente un país en sentido político hasta la Unificación a mediados del siglo XIX, lo cual hacía que recorrer cualquier distancia fuera un proceso tedioso que implicaba detenerse una y otra vez en destartalados puestos de aduanas para mostrar los documentos y ver cómo el equipaje era manoseado por rapaces funcionarios. Y mala suerte si el viajero había pasado por una zona afectada por una epidemia, porque entonces se veía obligado a pasar unas lúgubres semanas en cuarentena.

Las dificultades que las divisiones políticas causaban a los viajeros se veían acrecentadas por los accidentes naturales del paisaje. Los Apeninos todavía dividen Italia por la mitad al recorrerla como una espina dorsal de norte a sur, de manera que aun hoy viajar de este a oeste del país resulta inesperadamente complicado. Por ejemplo, para ir en tren de Roma a Pésaro, en la costa oriental, hay que viajar al norte, hasta Bolonia, y luego tomar otro tren que da media vuelta hacia el sur para llegar a la costa adriática.

Todo esto complicaba los viajes, pero también contribuía a preservar la cultura popular, que era el tejido de la sociedad en todas las comunidades aisladas. La cultura popular, que entretejía música, bailes y canciones, también incluía los instrumentos que tocaba la gente, los diferentes dialectos que hablaba, las prendas

que vestía, las herramientas que utilizaba en campos y talleres, y los rituales o proverbios que daban sentido a sus experiencias. Todos estos elementos variaban tanto de un lugar a otro que a veces los habitantes de poblaciones cercanas apenas podían comprenderse entre sí.

La música culta era un monocultivo que parecía surgir por encima de todas estas variaciones, porque fuera cual fuese el dialecto, todos los músicos hablaban el mismo lenguaje de la música clásica. No existía ninguna prueba que demostrara en qué lado de esta gran brecha cultural había establecido su hogar el violín de Lev en Italia y probablemente cruzaba una y otra vez la frontera que divide la música popular de la culta, como hace hoy en Gran Bretaña tocando música folk escocesa una noche y Sibelius en el Royal Albert Hall la siguiente. Había contemplado tantos escenarios para su vida profesional tocando música culta que decidí restablecer el equilibrio dirigiéndome a los valles alpinos en la frontera entre Italia y Francia, donde las voces de los violines siguen siendo un ingrediente vital de la música popular. Fue una incorporación tardía en estos aislados pueblos y ciudades: el violín no se sumó hasta el siglo XIX a la zanfoña, que llevaba allí siglos tocando junto a la flauta dulce, el arpa de boca y la gaita, que los pastores hacían con las pieles de cabras y ovejas.

Catorce valles de montaña en Piamonte han conservado la lengua occitana que se filtró por la frontera desde el sur de Francia en el siglo XI, junto con la música y la poesía de los trovadores. A pesar de haber sido eliminado, ignorado y desbancado durante siglos, el occitano ha sobrevivido con tanto éxito que aproximadamente la mitad de la población de los valles todavía habla uno de sus numerosos dialectos, y la música occitana es tan popular en Italia que existen más de sesenta bandas que se dedican a tocarla.

Estos hablantes del occitano nunca tuvieron un país propio y sin embargo es posible llegar a sus tierras fácilmente tomando un autobús fuera de la estación de Cuneo con destino al valle de Maira, al noroeste. Era otoño cuando emprendí el viaje y las estribaciones de los Alpes estaban suavizadas por una pelusa arbórea con hojas del color del barniz del violín. Franjas alternas de maíz cortado y sin cortar bordeaban la carretera formando retales irregulares de amarillo y verde descolorido. En cada pueblo al que nos aproximábamos, el maíz daba paso a huertos de manzanos, bosques de avellanos y pequeñas fincas industriales atrapadas en ese tapiz como otro retal más. Una de aquellas fincas tenía un patio lleno de grúas verdes, un rebaño de máquinas acorraladas como gigantescas aves de corral. Bajé del autobús en Dronero—o Draonier, como se dice en occitano—al comienzo del valle de Maira. Se trata de un lugar con aire anticuado y sencillo y el aspecto de saber algo sobre la nieve. La calle principal está flanqueada por soportales en los que se ocultan las tiendecitas que venden chaquetas de punto para señoras, sartenes para asar castañas, navajas, hachas y plumíferos cuyo precio depende de su peso en gramos. El río Maira atraviesa impetuoso la población y cruza el Ponte Diavolo, una magnífica construcción medieval cuyas almenas tienen los vanos en forma de V.

En la actualidad Dronero no necesita protegerse de enemigos, más bien tiene

demasiados amigos: en verano los visitantes inundan la población para perderse por sus montañas y en invierno para esquiar. Como lo visité entre estaciones, cuando se estaba recuperando, me alojé en el único hotel que todavía seguía abierto. Mientras me dirigía al mismo me detenía a leer carteles que anunciaban películas, conciertos y excursiones a las montañas, pero todo era de fechas lejanas, como si a finales de septiembre se hubiera agotado todo el entretenimiento en Dronero. Después de registrarme pedí al recepcionista un mapa de la ciudad, pero me respondió que se habían agotado hacía tiempo y para qué los iba a reponer si lo único que le apetecía decir a los turistas era: «¡Perdeos!».

El hotel estaba lleno de habitaciones, cuadros y muebles oscuros: «Llévese la llave con usted—me dijo el recepcionista—porque me voy a casa y sin ella se quedará fuera». La llave era antigua y enorme, y había precisado una gran cerradura en la puerta del siglo XVIII de mi habitación. La ventana daba a una pequeña plaza y un edificio cubierto por la cantidad justa de la trepadora llamada *Fallopia*. Las hojas se habían vuelto rojas y las montañas estaban cubiertas de nieve, pero eso no tenía importancia porque, a diferencia de otros turistas, yo no dependía de las estaciones: mi misión era visitar a Rosella Pellerino, la directora científica de Espaci Occitan, el centro cultural, biblioteca y museo occitano ubicado en el extremo de la ciudad. Rosella creció hablando italiano en la escuela, occitano con la familia de su madre y dialecto piamontés con la de su padre. No es extraño que decidiera hacerse filóloga. Está impregnada de la música, la lengua y la cultura de estos valles, y tiene muchos amigos entre los violinistas que interpretan *musica d'òc* y los musicólogos que la han recogido y estudiado durante años.

Lo que sucedió a continuación fue una historia contada en dos partes. La primera parte me la contó Rosella cuando me invitó a sentarme en la biblioteca del Espaci Occitan y me habló de la vida que dio lugar a la música que ama. Cuando describió Dronero en el siglo XIX sonaba como el tipo de lugar en el que, a pesar del trabajo duro y las condiciones penosas, cualquiera sabía cómo montar una fiesta: todos sabían tocar un instrumento, bailar y cantar, y me explicó que intercambiaban los puestos, de manera que el público de un día sería el intérprete del siguiente.

Hasta entonces había pensado en la música de Italia como una exportación, pero Rosella me explicó que los hombres y mujeres de Dronero viajaban lejos en busca de trabajo y regresaban con nuevos bailes y canciones para enriquecer el repertorio tradicional, que a lo largo de los siglos fue aumentando en el valle como un sedimento. Algunos habitantes iban a las ciudades de las tierras bajas en verano para vender sus quesos, huevos o verduras, y los barriles de vino, cuencos y cucharas que habían tallado en madera de castaño durante el invierno. Si el violín de Lev llevó alguna vez esa vida, pudo pasar los veranos tocando en la calle, junto a todos esos objetos, en una soleada plaza. O, si perteneció a un pastor, subió a los pastos de verano con él y su rebaño. Su música habría sido su compañía en aquellos lugares aislados, aunque algunos pastores, necesitados de compañeros más tangibles, domesticaban marmotas para que les hicieran

compañía. Rosella me enseñó fotografías de niños en Dronero con esas improbables mascotas colocadas sobre los hombros, como una solución de compromiso entre el conejillo de indias y el terrier.

Los que regresaban de esos viajes relativamente locales podían llevar de regreso algunas canciones nuevas, pero eran quienes iban más lejos los que aportaban mayores cambios. Algunos reparaban paraguas o afilaban cuchillos en las plazas de las grandes ciudades del norte de Italia, otros conseguían trabajos como limpiadores en Londres o París, y otros recogían lavanda o cosechaban aceitunas en Provenza. Siempre había violinistas y otros músicos entre esos trabajadores migrantes y algunos de sus nombres siguen siendo famosos en los valles. Giovanni Conte—o Briga como era conocido—viajaba a pie a Francia y España cada invierno, y permanecía lejos de casa durante largos años. Era un hombre orquesta: cantaba canciones de los valles mientras tocaba la zanfoña, golpeaba el tambor al hombro con un palo que movía con una cuerda atada al tobillo y hacía sonar las campanillas de su sombrero moviendo la cabeza para llevar el ritmo.

Todo lo que Rosella me expuso sobre la música occitana en su valle habría sido un recuerdo lejano si no fuera por Gianpiero Boschero, a quien también había invitado al museo aquella tarde para que me hablara de su trabajo. La suya era una larga historia, pero la contaba con tal elocuencia e intensidad que no me sorprendió escuchar que acababa de jubilarse como abogado en Saluzzo. Su historia empezaba en la década de 1970, cuando comenzó a pasar los veranos en San Maurizio di Frassino, un pueblo de montaña en el valle Varaita. «Yo tenía veinte años aquel primer verano—me contó—y estaba estudiando Derecho. Había muchos chicos de mi edad o más jóvenes en el pueblo, además de los hijos de familias de emigrantes de Provenza o París». En las largas noches de verano a todo el mundo le apetecía bailar, pero Boschero y sus amigos pronto se aburrieron, porque el único músico del pueblo era un tipo viejo que sólo sabía tocar un par de canciones con una armónica, lo cual significaba que tenían que repetir los mismos bailes una y otra vez. No tardaron en pedir a los mayores del pueblo que les enseñaran los bailes tradicionales occitanos: «Podía pedir a un vecino que me enseñara una secuencia particular de pasos en cualquier momento del día o de la noche—recuerda—y luego practicaba y practicaba hasta aprendérmelos». Se dio cuenta de que debía grabar los bailes, la música y las canciones que estaba aprendiendo para que sobrevivieran después de que los mayores del pueblo hubieran muerto, y entre 1971 y 1975 dedicó el domingo de cada semana a ir de casa en casa por San Maurizio y otros pueblos para grabar música, canciones y bailes. «Como hablaba occitano se me abrían todas las puertas—recuerda—, aunque no me conocieran yo era uno más de la familia». No era etnomusicólogo, pero dice que aplicaba el mismo rigor científico a la tarea de preservar la música en su grabadora que a estudiar Derecho en la universidad. A medida que pasaba el tiempo, empezó a llevar lotes de grabaciones a un amigo que sabía transcribirlas. A pesar de su falta de formación musical, Boschero descubrió que podía detectar las notas incorrectas en la transcripción porque, como él decía, tenía «la música dentro de mí».

Durante años Boschero recogió unos veinticuatro bailes y numerosas variaciones locales: «Y a medida que los aprendía—me explicó—se las enseñaba a mis amigos, para mantenerlas vivas y que dejaran de ser piezas de museo». Ver a Boschero y a sus amigos bailar cada verano asombraba a otros jóvenes de los pueblos, que siempre se habían sentido avergonzados de las tradiciones del valle frente a los forasteros. Entonces comenzaron a unirse a los bailes, y el proyecto de Boschero fue revitalizando gradualmente la cultura de la música y el baile en el valle de un modo que jamás habría imaginado: «No éramos como un grupo de baile—me aclaró—tratando de revivir algo y vestidos con trajes regionales. Simplemente bailábamos tal cual, porque no era un espectáculo, y los primeros que aprendieron los bailes ni siquiera eran buenos bailarines. Pero los que siguieron eran mejores, porque tenían a sus abuelos para que les enseñaran. Ahora rondan los cuarenta y enseñan a sus propios hijos, de modo que la tradición se perpetúa. Hoy en día muchos niños están aprendiendo a tocar la zanfoña y el acordeón, hay muchos lutieres locales y profesores de bailes occitanos que enseñan en escuelas de Génova y Turín».

Boschero hizo una serie de grabaciones de Juzep da' Rous, el mejor violinista occitano de los valles. Lo que me contó del violín de Rous no fue muy alentador, porque hizo que pareciera mucho más improbable que el violín de Lev hubiera sido un instrumento occitano. Como tantas otras personas de los valles piamonteses, Rous y su esposa habían pasado muchos años trabajando en París. Mientras estuvo allí, Rous compró el violín que tocó hasta el final de su vida, pidiendo a su mujer que cuidara de él cuando muriera o, al menos, dijo de manera conmovedora, que impidiera que sus nietos «lo arrastraran por la casa con una cuerda, como si fuera un perrito». Boschero había visto muchos violines en los valles durante años y dijo que la mayoría eran franceses. Y así acabó mi visión del violín de Lev en aquel romántico escenario alpino. Rosella incluso me explicó que los pasos de montaña para ir a Francia eran más fáciles que los de Italia, de manera que resultaba más sencillo ir al país vecino para conseguir instrumentos. Rous era un tradicionalista. Siguió tocando hasta bien entrados los ochenta años, conservando las canciones y bailes del siglo XIX. Desde su muerte en 1980, el trabajo de Boschero ha inspirado a jóvenes violinistas y otros músicos para acercarse a la música tradicional de manera diferente, y ha habido tal explosión de interés que es posible encontrar a muchísima gente bailando música occitana en Génova, Turín e incluso Milán casi cada noche de la semana, y en los festivales de los pueblos de montaña durante el verano. Y si se hubieran pasado por Espaci Occitan aquella tarde habrían visto a Boschero y Rosella bailar solemnemente por la biblioteca. Lev compró su violín en Rusia a un viejo músico gitano así que, como parte de mi extraño peregrinaje en busca de la historia que había heredado de Greg y que había hecho mía, decidí aprender entonces todo lo posible sobre la música gitana en Italia. Comencé por visitar a Santino Spinelli, un académico y autor romaní, infatigable luchador por los derechos de su comunidad y, por encima de todo, acordeonista. Es un hombre ocupado y nunca respondía a mis correos electrónicos. Su esposa me envió un amable mensaje y una lista de todas

las actuaciones de la banda de su marido, el Alexian Group, algunas en Italia y otras en el extranjero. Solamente había una fecha que me convenía y eso significaba que vería tocar a Spinelli en su terruño en los Abruzos, la región que hace de eje entre la ancha cintura de Italia y sus delgadas piernas. El tren me llevó lentamente por la costa oriental a través de la línea ferroviaria que Mussolini hizo construir para unir Bolonia con el Mezzogiorno. Si los ingenieros fascistas hubieran sentido alguna simpatía por los nadadores o las personas a las que les gusta tomar el sol habrían excavado un túnel en la montaña, pero no fue así, por eso viajábamos a muy poca distancia de los toldos levantados en la playa sobre postes calcinados y abandonados al final del verano como si fueran los restos de alguna civilización antigua. Tierra adentro era otoño, los girasoles estaban marchitos, cabizbajos, mientras bandadas de pájaros hacían piruetas sobre los campos arados.

A continuación voy a contarles todo lo que sucedió en los Abruzos, porque si me saltara cosas este libro no existiría. Me había preparado para nuestra entrevista leyendo uno de los libros de Spinelli. Allí me enteré de que había habido romanís —o rom, como los llaman en Italia—viviendo en los Abruzos desde hacía tanto tiempo que su presencia ha quedado impresa en el paisaje. En el viejo municipio de Ripa Teatina cerca de Chieti, por ejemplo, se puede caminar por la via dello Zingaro, o subir por la salita dello Zingaro, o llegar hasta el largo dello Zingaro.[94] Al igual que otras comunidades asentadas desde hace mucho tiempo en Italia central y meridional, los primeros romanís de los Abruzos probablemente huían de la invasión otomana en su antiguo hogar en el imperio bizantino. Habrían viajado por lo que hoy es la antigua Yugoslavia, estableciéndose brevemente en el imperio de los Habsburgo antes de cruzar la frontera y pasar a Friuli Venezia Giulia y viajar al sur hasta los Abruzos.[95] La lengua de los rom en los Abruzos todavía conserva la huella de su viaje a través de Europa en palabras derivadas del alemán y el serbocroata. También conservan su propio repertorio musical y existen sutiles diferencias entre las canciones y los bailes de cada comunidad rom en Italia. Como la música romaní en todas partes, la suya incorporaba, sin embargo, fluidas melodías y complejos ritmos que desdibujarían las fronteras entre la música culta y la música popular e inspirarían a compositores como Rossini, Verdi y Donizetti.[96]

Bajé del tren en Pescara, alquilé un coche y me dirigí al sur, hacia Lanciano, una bonita ciudad que ocupa una colina tan abrupta que subía las calles en primera y las bajaba con los ojos medio cerrados. Dicen que Lanciano debe su fama a un milagro protagonizado por un escéptico monje del siglo XVIII cuya fe se encendió de nuevo cuando vio el pan y el vino transformarse en auténtica carne y sangre durante la eucaristía. Para cuando yo la visité estaba ocurriendo allí algo más sustancial que transustancial: era la ciudad natal de Santino Spinelli y sus esfuerzos, combinados con los de un ayuntamiento de mente abierta, ya la habían convertido en uno de los únicos lugares de Italia donde los romanís se sienten bienvenidos. O, como alguien me explicaría más tarde, «un viento suave sopla en Lanciano, así que esperamos que un día empiece a soplar también en el

resto de Italia».

A la mañana siguiente conduje de nuevo por la autopista para asistir a una conferencia dedicada al olvidado genocidio del pueblo rom y sinti durante la Segunda Guerra Mundial.[97] La sala de conferencias de la Universidad de Chieti ya estaba abarrotada de estudiantes de los institutos locales y estaba programado que el Alexian Group inaugurara el acto. Me senté en la parte de atrás, con los alumnos más revoltosos, los que no dejaban de hablar ni de entrar y salir mientras los profesores se mantenían imperturbablemente de espaldas, pero hasta ellos se quedaron quietos cuando la banda de Spinelli empezó a tocar. Sólo eran las diez de la mañana y, sin embargo, desde la primera hasta la última nota, la música brotaba a borbotones, derrochando pasión con una exuberante mezcla de alegría y nostalgia, energía y dolor. Santino ocupaba el centro del escenario, llevando la música al clímax con su acordeón, mientras su hijo hacía todo tipo de acrobacias con el violín y su hija marcaba el ritmo con el contrabajo y la armónica. «¡Hep, hep, hep!», aullaba Santino, mientras todos nos poníamos a batir palmas y algunos estudiantes bailaban en los pasillos.

La música terminó demasiado pronto y nos sentamos de nuevo para pasar una mañana escuchando dramáticas conferencias sobre la tragedia olvidada de la guerra, la historia que preferimos no contar sobre un millón de romanís y sintis exterminados por los nazis y los fascistas. Los romanís lo llaman *Samudaripen*, que se traduce literalmente como 'todos muertos'. Este genocidio nunca fue reconocido por el Gobierno italiano y solamente se erigió un memorial en toda Europa para recordar a los que murieron, aunque las cosas estaban a punto de cambiar.

Cuando terminó la última ponencia me dirigí a toda prisa hacia el estrado para hablar con Spinelli. No fui la única que tuvo esa idea, pero cuando al final pude subir al escenario y darle la mano le dije: «Santino, soy yo, he venido desde Gran Bretaña para hablar con usted». Si hubiera sabido cuántos eventos dependían de su intervención nunca habría elegido esa semana para mi visita, pero él me tomó la mano y dijo: «Cenemos juntos en Lanciano esta noche». «¿Dónde?», le pregunté, y mientras la muchedumbre nos alejaba de nuevo, él gritó: «¡En el Teatro Fenaroli!».

El Teatro Fenaroli es un edificio imponente del siglo XIX apretujado en una calle lateral de la piazza del Plebiscito de Lanciano. Debería haberlo imaginado, y sin embargo me sorprendió encontrar un bufet dispuesto para doscientas personas en el edificio de al lado. Siempre sabía dónde se encontraba Santino por su deslumbrante chaqueta blanca en medio de la muchedumbre que lo rodeaba y también sabía que aquellas personas tenían cosas mucho más apremiantes que discutir con él que la historia de un violín romaní en Italia. Tomé una lasaña diminuta del bufet con un no menos diminuto tenedor de madera, bebí un poco de *prosecco* y hablé con quien se me puso a tiro. Todos eran personas que acumulaban dolor en su memoria, reunidas por el recuerdo de acontecimientos que dejaron grandes lagunas en sus historias familiares, de modo que cualquier pregunta que yo quisiera formular sobre música parecía trivial. Me senté durante

un rato con una pareja de ponentes de la conferencia, hombres romanís, solemnes y eruditos, y les expliqué a qué había ido. «Usted es un académico», le dije a uno de ellos que por la mañana había hablado de su investigación sobre las atrocidades médicas que los nazis infligieron a los niños rom. «Estoy pensando en escribir algo sobre la música de violín de los rom—agregué—, ¿qué consejo puede darme?». «Sólo que tenga mucho, muchísimo cuidado—respondió—, tenga en cuenta que a veces me cuesta tres meses escribir una sola frase, y si lo hago mal, queda para siempre». «Era lo que me faltaba por oír», pensé, pero no dije nada.

Después de cenar fuimos todos al teatro de al lado para la entrega del premio del concurso artístico del Amico Rom ['amigo de los gitanos']. Spinelli lleva veinticinco años organizando este evento, eligiendo un comité de jueces para otorgar los premios a artistas, escritores, músicos y directores de cine en comunidades rom y sinti de toda Europa. Los premios también se otorgan a cualquiera de la comunidad *gage* ['paya'] que se haya dedicado a defender sus derechos o su cultura. Santino era el maestro de ceremonias aquella noche y eligió a otra celebridad de la comunidad gitana internacional para entregar el premio. Cuando llegó el momento de entregar un premio al primer violín de la orquesta sinfónica local llamó a Orhan Galjus, fundador de una emisora de radio gitana paneuropea que transmite desde Ámsterdam. Yo había charlado con Galjus antes, y entonces lo vi subir ágilmente al escenario y luego recorrerlo a grandes pasos con el trofeo en la mano. Cuando llegó hasta el violinista le dijo: «Hagamos un cambio. Yo te entrego tu premio y tú me das el violín». Santino estaba encantado. «¡Oh, Orhan—exclamó por el micrófono—, qué maravilla! ¿Vas a tocar para nosotros?». Galjus tomó el violín y el arco de su asombrado propietario, levantó la mano como si fuera a tocar y volviéndose hacia el público dijo: «Que sea gitano no significa que toque el violín». Después me pregunté si había examinado las filas de asientos en mi busca, y aunque nunca sabré si se dirigía a mí, eso fue lo que yo sentí.

Escribir sobre la relación entre el violín y la música gitana siempre será un tópico, pero el instrumento llegó a la música romaní lo mismo que a cualquier otra tradición musical en la península italiana. Spinelli es un gran historiador de la música y las canciones, y en su libro *Rom, genti libere* describe la música que pasó a través de generaciones de los viejos a los jóvenes como un medio de construir y mantener el sentido de identidad en una familia o una comunidad. Según Santino, en la familia se encuentra la auténtica música como «expresión del alma» y medio de preservar y transmitir recuerdos, tradiciones y sentimientos.[98]

La apoteosis final tuvo lugar la mañana siguiente, cuando me uní a una pequeña multitud en un parque de Lanciano para presenciar la inauguración de un monumento conmemorativo en honor a todos los gitanos y sintis que murieron durante el genocidio de la Segunda Guerra Mundial. Primero tocó la banda municipal y luego permanecimos de pie bajo la llovizna mientras una serie de ponentes de todo el mundo nos entristecía de nuevo el corazón. Cuando llegó

el momento de desvelar la estatua de una mujer gitana sujetando a un niño con su larga falda atrapada en una alambrada de espino, tuve que bajar la mirada para evitar el dolor que se reflejaba en todos los rostros a mi alrededor.

He dicho que les contaría todo sobre mi viaje en busca de la música gitana y lo haré. Volví a tomar el tren desde Pescara hacia el norte para ir a Florencia, donde tenía una cita con la hermana Julia Bolton Holloway. Conocía a la hermana Julia desde que la había entrevistado para un artículo sobre su inusual empleo como guardiana del cementerio protestante de Florencia. Como no le pagan por el trabajo que realiza, vive de su modesta pensión, o de parte de ella, porque utiliza el resto para pagar a los miembros de la comunidad gitana que la ayudan en el cementerio haciendo de albañiles, herreros y jardineros. También paga a las mujeres de la comunidad para que acudan a las clases de alfabetización en el cementerio y puedan enseñar a sus hijos a leer y escribir. Y si alguien podía presentarme a un músico gitano era la hermana Julia.

Conozco Florencia desde que viví allí de adolescente. En la ciudad el agua huele a algo tan antiguo y oscuro que incluso al abrir un grifo revivo la emoción de estar por primera vez lejos de casa en un lugar tan hermoso. Cuando me reuní con la hermana Julia me dijo de inmediato que las familias gitanas que ella conocía eran de artesanos, no de músicos. Estaba claro que averiguar algo sobre la música gitana en Italia no estaba siendo como yo esperaba. Recordaba que siempre había músicos tocando en las escaleras del Duomo cuando viví en la ciudad por primera vez y creía recordar haberlos visto también en otras visitas mucho más recientes, pero en ésa no pude encontrar ni un solo músico gitano en las calles.

De modo que, en lugar de aprender sobre música gitana en Florencia, conocí a los amigos gitanos de la hermana Julia y aprendí lo que significa para ellos vivir en la Italia de hoy. Me llevó a la misa de los sin techo el domingo por la mañana. Había mochilas apiladas en la parte de atrás de la iglesia y desayuno después del oficio religioso. Nos sentamos en la parte delantera y los bancos a nuestras espaldas pronto se llenaron de hombres sin techo y de un puñado de gitanas con faldas largas. Después de un sermón sobre el amor llegó el momento de la comunión. «¿Por qué ninguno de los gitanos se acerca al altar?», pregunté en un susurro a Julia. «Porque en la diócesis creen que no hay que dar la comunión a los gitanos», respondió en voz bastante alta a mi entender. Había amado Florencia durante años, pero en aquella visita vi su parte oscura y fui consciente de que nunca la había conocido.

CUARTO MOVIMIENTO

DOBLEMENTE EXPOLIADOS

EL DESTINO DE LOS «VIEJOS ITALIANOS» DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Tenemos un amigo al que le gustan los coches viejos. No los coches de época, ni los deportivos, sino los coches viejos y averiados. Dedica los fines de semana a juguetear con los motores, arreglar la tapicería desgastada y restaurar la carrocería hasta que relucen y ronronean de nuevo. En cuanto a mí, me sentía incapaz de dejar de buscar una manera de dar coherencia a la historia y la vida del violín de Lev, y a medida que pasaba el tiempo empecé a preguntarme si no estaría empezando a parecerme un poco a él. Ya había tratado de colmar las lagunas en su historia averiguando los avatares de diversas clases de músicos ambulantes, y entonces pensé que debía considerar la posibilidad más siniestra de que el violín de Lev hubiera recorrido Europa y llegado a Rusia con otros muchos miles de instrumentos robados durante la Segunda Guerra Mundial. Como seguir este camino suponía ocuparse de algunos de los capítulos más dolorosos y perversos de la guerra, la idea de zambullirme en todo aquel dolor y sufrimiento por un pretexto tan endeble me incomodaba tanto que durante un par de días estuve convencida de que debía abandonar mi empeño. Y, sin embargo, el camino se abría ante mí y parecía conducirme directamente a la historia real y verificable del violín de Lev en Rusia.

Al pensar en la Segunda Guerra Mundial lo primero que viene a la mente no son los violines, pero cuando empecé mis pesquisas me los encontraba por todas partes. Unas veces aparecían en el botín de los ejércitos; otras, entre los montones de posesiones apiladas y abandonadas en las estaciones de ferrocarril de los campos de concentración. Pero no sólo encontré violines físicos, pues tanto su sonido como su música habían quedado incrustadas en la historia de la Alemania nazi y de la guerra. La importancia cultural del violín resultó evidente en cuanto Hitler se convirtió en canciller en 1933. Casi inmediatamente después aprobó una ley que prohibía a los judíos ejercer empleos en el sector público, de manera que las orquestas públicas de ciudades, teatros y salas de conciertos despidieron a los músicos judíos. Esto sembró el caos en las secciones de cuerda de orquestas de toda Alemania porque, como todo el mundo ya sabía, un número desmesurado de músicos eran judíos. Entonces, el Partido Nazi se fijó en la música que esas despojadas orquestas interpretaban y eliminó de los programas de conciertos y retransmisiones radiofónicas las obras de compositores judíos—del pasado y del presente—. Esto resultó ser otra forma de acallar las voces de los violines porque las orquestas tenían prohibido interpretar los conciertos para violín de Mendelssohn o Schönberg. En el mundo obsesivo y distorsionado del antisemitismo, incluso Händel y Mozart tuvieron que ser reconsiderados. Händel había utilizado textos del Antiguo Testamento para sus oratorios, y esto sólo podía arreglarse convirtiendo *Judas Macabeo* en *Guillermo de Orange*, mientras *Israel en Egipto* se convirtió en *Furia mongola*. El problema con Mozart era su

colaboración con el libretista judío Lorenzo da Ponte en *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*. La cosa podía resolverse interpretando las óperas en alemán, aunque lamentablemente para los nazis las traducciones más populares las hubiera hecho a finales del siglo XIX el director Hermann Levi.[99]

A medida que el antisemitismo se propagaba y normalizaba, el saqueo de los bienes judíos en Alemania y Austria se volvió endémico. Algunas familias judías sufrieron robos por parte de vecinos o viandantes oportunistas, y otras fueron objeto de los saqueos que aprobó el Gobierno y llevó a cabo un grupo dentro de la Gestapo, cuyo nombre en clave era Möbel-Aktion, creado en 1938 para vaciar los hogares de las familias judías que habían huido o habían sido deportadas, encarceladas o asesinadas. Se trataba de una clase de robo mezquino de objetos íntimos: los violines fueron expoliados junto con la enorme variedad de objetos que acumulan las familias a lo largo de los años, como la porcelana y los juguetes infantiles, las joyas, cacerolas, pinturas y adornos que recuerdan a cada generación los acontecimientos más importantes y los más banales de las historias familiares; la geografía de sus migraciones y asentamientos; su buena o mala fortuna, sus aspiraciones, entusiasmos, gustos y creencias. Un violín encontrado entre las posesiones de estas familias pudo haber tocado en bar mitzvás, bodas y funerales familiares durante generaciones, de manera que se había convertido en un objeto cargado de recuerdos que, sacado de contexto, perdía todo significado.

Los violines y el resto de posesiones expoliados por Möbel-Aktion se clasificaban, reparaban y empaquetaban en depósitos que crearon los nazis en el centro de París. Este extraño y lamentable trabajo lo realizaban obreros judíos de un campo de concentración en uno de los barrios de la ciudad. Cada día llegaban miles de cajas para clasificar y se dice que a veces en el interior de las mismas se encontraron cartas a medio escribir e incluso bandejas con comida.[100]

Möbel-Aktion recogía violines anónimos de entre el mobiliario y los vendía para recaudar dinero para el esfuerzo de guerra o se los pasaban a estudiantes arios que habían perdido sus violines en algún bombardeo de los Aliados. Mientras tanto, se estaban expoliando los viejos italianos y otros buenos violines por una razón muy diferente: después de un viaje a Italia y tras recorrer los museos de Florencia, Roma y Nápoles en 1938, Hitler concibió la idea de un nuevo Führermuseum en la ciudad austríaca de Linz, donde se exhibiría *la crème de la crème* de los violines antiguos junto a todo tipo de obras maestras expoliadas en Europa. El museo era una pieza clave en la visión megalomaníaca que Hitler tenía de su ciudad natal como el nuevo centro cultural de Alemania. También habría una nueva universidad, un teatro de la ópera y un conservatorio. Y por si todo ello no bastara, Linz tendría una orquesta sinfónica que rivalizaría con las de Berlín y Viena, una orquesta radiofónica nacional y un festival musical anual que honrara a Bruckner, lo mismo que Bayreuth honraba a Wagner.[101]

Los viejos italianos eran el objetivo de una unidad especial llamada Sonderstab Musik, creada en 1940 para establecer la colección de instrumentos de primera clase que Hitler soñaba con ver en su Führermuseum. La unidad la integraba un equipo de musicólogos, eruditos y especialistas en instrumentos, expertos sin

escrúpulos que tras la invasión nazi de Francia, Holanda y Bélgica acumulaban, entre otros instrumentos, valiosos violines antiguos, además de partituras originales, libros y grabaciones. Cada violín robado de este modo se identificaba, evaluaba y registraba meticulosamente antes de meterse en una caja y cargarse en un tren de mercancías con destino a Berlín. Solamente uno de esos cuidadosos inventarios sobrevivió a la guerra: se trata de una lista de nueve páginas mecanografiadas donde constan los instrumentos robados y almacenados en el París ocupado. Entre esas joyas había un Amati, dos Stradivarius y un Guarneri del Gesù.[102]

En 1942 casi setenta mil casas judías de Francia, Holanda y Bélgica habían sido saqueadas y despojadas de objetos materiales y de la cultura intangible que los rodeaba. Los ingresos de la venta de las mercancías robadas sumados al dinero confiscado de negocios y cuentas bancarias de los judíos ascendían a casi ciento veinte mil millones de marcos imperiales—más de doce mil millones de libras esterlinas de la época—, suficiente para financiar un tercio del esfuerzo de guerra nazi.

Aunque los nazis despojaron a los violinistas judíos de sus instrumentos y de sus trabajos, silenciaron la música para violín de compositores judíos del pasado y del presente, los violines llegaron a formar parte integral de la vida cotidiana en los campos de concentración donde tantos judíos fueron internados. Entre 1939 y 1943 se construyeron en Italia y los territorios ocupados más de un centenar de campos de concentración. La mayoría eran el destino de prisioneros de guerra y opositores políticos, pero muchos se convirtieron en campos de deportación para judíos, gitanos y homosexuales que más tarde fueron trasladados a campos de exterminio al norte de los Alpes.

Pese a que suele atribuirse a la música el haber ayudado a algunas personas a sobrevivir en los campos de concentración, Szymon Laks, violinista polaco que llegó a ser director de la orquesta del campo de concentración en Auschwitz II, estuvo decidido a acabar con la idea romántica de que «la música mantenía alta la moral de los prisioneros esqueléticos y les daba fuerzas para sobrevivir».[103] En sus propias palabras, «la música sólo mantenía la moral (o más bien el cuerpo) de los músicos que no tenían que salir a realizar trabajos forzados y podían comer un poco mejor».[104] Sin embargo, él atribuía su propia supervivencia a una serie de milagros, todos ellos relacionados con la música. En primer lugar fue aceptado en la orquesta del campo a pesar de hacer caso omiso a la prohibición de interpretar partituras de compositores judíos y elegir un concierto para violín de Mendelssohn como pieza para su audición. Luego fue ascendido al cargo de copista y arreglista principal de la orquesta masculina del campo de Birkenau, cargo que le permitió transcribir marchas de memoria y componer nuevas en estilo germano. Nunca explicó de dónde provenía el instrumento que encontró para tocar, pero se sabe que los oficiales de las SS confiscaron violines para la orquesta en los alrededores de Auschwitz.[105]

Laks también describió el «mar de personas» que llegaba en camiones de ganado a la estación de Auschwitz, donde eran obligadas a abandonar en los

andenes todo lo que traían consigo. Sin duda alguna habría violines entre esos «montones de maletas, maletines, bolsas, paquetes y bultos llenos de comida, exquisiteces, alcohol, joyas, dinero, monedas de oro y diversas clases de objetos preciosos, cuyos propietarios nunca volverían a ver». Jacques Stroumsa, un músico aficionado griego, escribió que llevaba su violín con él al ser deportado en 1943. Cuando el tren llegó a Birkenau con una mano aferraba la de su mujer embarazada y con la otra su violín, pero fue obligado a separarse de ambos.[106]

Fueran cuales fuesen los medios por los que eran adquiridos, Laks estaba deslumbrado por la selección de instrumentos de viento metal y de viento madera que colgaban de las paredes en los barracones de la orquesta y los montones de estuches de violines depositados en una estantería construida específicamente para almacenarlos. Con un violín entre los brazos descubrió que podía mirar por primera vez las alambradas de espino que rodeaban el campo sin sentir la tentación de lanzarse contra ellas para acabar con su vida.

La orquesta del campo de concentración integraba a aficionados con talento y a músicos profesionales de orquestas y bandas militares. Tocaban marchas cada mañana mientras los prisioneros abandonaban el campo para realizar trabajos forzados y cuando regresaban tambaleantes, a veces arrastrando o transportando los cadáveres de los que habían muerto de agotamiento, hambre o enfermedades. A medida que crecían los campos, acompañar a los trabajadores mientras entraban y salían, mañana y tarde, podía suponer hasta dos horas de música incesante. La orquesta también tenía órdenes de tocar conciertos de música ligera al aire libre cada domingo por la tarde, y cuando se recibían visitas de celebridades nazis o de la Cruz Roja Internacional, para crear una fachada amable.

Henry Meyer fue otro violinista de la orquesta masculina del campo de Birkenau. Había sido un niño prodigio y los oficiales de las SS del campo lo eligieron pronto para que tocara en sus fiestas, y escribió:

> ¿Que qué tocábamos para ellos? Melodías estadounidenses, pese a que éstos eran sus mayores enemigos. ¿Quiénes eran los compositores? Gershwin e Irving Berlin: ambos judíos. ¿Quiénes las interpretaban? Judíos. ¿Quién escuchaba y coreaba esas canciones sentimentaloides hasta que las lágrimas les corrían por las mejillas? Los miembros de las SS, nuestros torturadores. ¡Era una situación tan grotesca![107]

También Laks comentaba el impacto extraordinario de la música sobre sus opresores: «Cuando un hombre de las SS escuchaba música, de algún modo parecía extrañamente humano. Su voz perdía la dureza típica, de repente parecía relajada y era posible hablar casi de igual a igual».[108]

La propiedad legal de los violines italianos en Europa había sido anulada, pero cuando Alemania invadió Rusia en junio de 1941 se produjo otro gran cambio, porque las tropas nazis se comportaron con tal brutalidad que a partir de 1943 el Gobierno soviético comenzó a planear despojar a Alemania de toda clase de bienes como compensación por los palacios e iglesias destruidos, pueblos

arrasados y museos y bibliotecas saqueados: el Ejército Rojo y una serie de brigadas compuestas por expertos en todos los campos artísticos exigieron la reparación de las terribles pérdidas. Lo que sucedió a continuación se ha descrito como «el más prodigioso expolio secreto de bienes culturales en la historia de la humanidad».[109]

El Comité de las Artes de Moscú eligió a historiadores del arte, expertos en instrumentos, conservadores de museos, restauradores de cuadros y artistas como miembros de esas brigadas destinadas a hacerse con trofeos de guerra. Los objetos de «valor cultural» que se les ordenaba buscar incluían instrumentos musicales. No obstante, como el Gobierno soviético quería ocultar esta operación secreta a los Aliados, todos los miembros de estas brigadas, pese a ser civiles, fueron provistos de uniformes del Ejército Rojo.

Las brigadas siguieron los pasos del Ejército Rojo, lo cual podía resultar muy problemático porque las tropas soviéticas mataban, saqueaban y destruían todo a su paso. Como escribía un soldado en una carta a su familia: «Nos estamos vengando de todo, y la venganza es justa: fuego por fuego, sangre por sangre, muerte por muerte». Como el saqueo personal y descontrolado involucraba a todos los rangos, los comandantes estaban demasiado ocupados «rapiñando relojes, máquinas de escribir, bicicletas, alfombras, pianos…» para prestar la debida atención a proteger las posesiones de grandes villas campestres, teatros y museos. Cada cual tenía sus propias preferencias, y los violines, fácilmente transportables y cargados de la promesa de un valor secreto, siempre eran codiciados.

Las brigadas encontraron violines italianos en colecciones museísticas, en hogares de ciudadanos alemanes y en los escondites de objetos robados por los nazis en Francia, Bélgica y los Países Bajos, o confiscados a los judíos trasladados a campos de concentración. La Brigada de Trofeos del Primer Frente Ucraniano pensó que habían encontrado violines que valían oro cuando toparon con cuatro deteriorados estuches de violín en el despacho de un comandante en Silesia. Los violines se almacenaron con un alijo de pianos, bicicletas, máquinas de coser y radios, y cuando por fin los sacaron de los estuches encontraron uno etiquetado como un Stradivarius de 1757 y otro firmado por Amati en una fecha ilegible. No se dieron cuenta de que el primer violín estaba fechado veinte años después de la muerte de Stradivari porque inmediatamente lo llevaron a un lugar seguro. Más tarde encontraron más instrumentos etiquetados como Stradivarius y Amatius y entonces descubrieron que ninguno era auténtico.

En cierto sentido, los violines llevados de un lado para otro, de Alemania a Rusia, no eran diferentes del resto de objetos saqueados en museos y casas durante la Segunda Guerra Mundial. Eran otros tantos objetos entre muebles, mantas, relojes de pulsera, pianos y juguetes robados a las familias judías, o prótesis, pelucas, dinero y dientes de oro robados a los vivos y a los muertos en campos de concentración. Sin embargo, a veces los violines eran mucho más que eso. Sus melodías eran las voces de las celebraciones en los barrios judíos de Europa del Este y los guetos de todas partes, de la música callejera que

interpretaban los judíos itinerantes por toda Europa y de las melodías escritas por famosos compositores y ejecutadas por célebres intérpretes. El expolio de violines de los nazis era un paso más en el objetivo último de borrar toda huella de la cultura judía. ¿Se vio atrapado el violín de Lev en este atroz proceso? Nunca lo sabré, pero seguir la pista de otra posible historia de su vida me llevó a lugares de Europa devastados por la guerra que de otro modo nunca habría visitado.

EL CÍRCULO SE CIERRA
RENACIMIENTO EN CREMONA

Mientras los violines de Cremona iban de acá para allá por Europa, en la ciudad estaba produciéndose un giro radical. Después de que durante doscientos años pareciera que se había olvidado toda la importancia que tuvieron los violines para la ciudad, justo antes de que estallase la Segunda Guerra Mundial dio comienzo un lento renacimiento, centrado primero en el interés por la historia de la tradición de los lutieres y luego por la propia lutería. Si desean conocer el catalizador de esta lenta revolución deben visitar el museo del Violín de Cremona en la piazza Marconi. Atravesarán el pasillo del museo donde se encuentra la impresionante exposición de fabulosos instrumentos y llegarán a una sala en cuyas paredes se suceden los bargueños con los cajones medio abiertos. Las herramientas que allí se exhiben no les parecerán gran cosa hasta que descubran que los cepillos de dedo, cinceles, buriles, calibradores y raspadores con los filos desgastados por el uso fueron de Stradivari, de modo que los mangos de madera todavía conservan el sudor de sus manos. La mera presencia en Cremona de esas herramientas comunes y prácticas, viejas y desgastadas como están, desencadenó un proceso que volvería a poner a la ciudad en el centro de la construcción mundial de violines.

A Cozio nunca se le pasó por la cabeza la idea de vender aquellas preciosas reliquias, pese a convertirse en un marchante de éxito de violines y de todos los artefactos con ellos relacionados. Después de su muerte en 1840, pasaron primero a su hija y luego a su sobrino nieto. Tal vez parezca que la esposa de su sobrino nieto fue una ignorante por ponerlas a la venta finalmente en 1920, pero resultó ser lo mejor que pudo hacer.

La marquesa Paola della Valle estaba a punto de vender las reliquias al embajador francés en Roma cuando recibió una carta de Giuseppe Fiorini, uno de los lutieres más importantes de Europa. Al igual que Cozio, Fiorini reconoció el poder de los objetos para inspirarnos hasta el punto de alterar el curso de nuestras vidas y también se dio cuenta del potencial de las reliquias de Stradivari para ayudarle a hacer realidad su sueño de abrir una escuela de fabricación de violines donde pudieran enseñarse todas las técnicas italianas. Como le contaría Fiorini a un amigo: «Tomé una rápida decisión y escribí a la marquesa Paola della Valle algo así como: "No soy un hombre rico ni un especulador que quiera cerrar un trato; al contrario, soy un lutier y un estudioso que desea comprar las reliquias de Stradivari y utilizarlas para mejorar el arte de la lutería y donarlas en última instancia al Gobierno italiano si estuviera dispuesto a abrir una escuela de lutería. Ayúdeme, señora, a alcanzar esta meta patriótica"». Hecho esto, reunió todos los ahorros de su vida, pidió un préstamo adicional y se hizo con la colección por el equivalente a treinta y siete mil libras esterlinas.[110]

Fiorini ofreció las herramientas y otras reliquias a varias ciudades con la condición de que crearan una nueva Scuola Internazionale di Liuteria dedicada a

enseñar las técnicas de fabricación de violines al más alto nivel, lo nombraran director y expusieran las herramientas de Stradivari al público. Cremona fue la primera ciudad que aceptó su oferta; la entrega de las reliquias tuvo lugar en 1924, año en que se comenzó a buscar el sitio que albergaría la nueva escuela.

Para cuando se celebró el bicentenario de la muerte de Stradivari en 1937 la escuela todavía no estaba lista para inaugurarse. A pesar de ello, Roberto Farinacci, el alcalde fascista de Cremona, consciente del potencial del bicentenario como propaganda del glorioso pasado de Italia y la edad de oro de la fabricación de violines en particular, no podía dejar pasar la ocasión sin más. Para llevar a cabo sus planes acudió directamente a Mussolini—que tocaba el violín—y consiguió su aprobación personal para realizar dos exposiciones: *L'Esposizione Internazionale di Liuteria Antica Cremonese* constituiría una magnífica muestra de los viejos italianos de Cremona y *La Mostra Nazionale di Liuteria Moderna* exhibiría el trabajo de ciento diecinueve lutieres contemporáneos de todo el país. Todos los instrumentos se inscribieron en un concurso para el que el Gobierno aportó setenta mil liras en premios.[111]

Cuando los organizadores trataron de dar con viejos italianos para la exposición se encontraron con el problema de que desde que Tarisio los convirtió en un producto internacional a finales del siglo XVIII habían estado viajando cada vez más lejos de Italia. Después de hacer un llamamiento a nivel mundial finalmente lograron reunir treinta y nueve violines, violas y violonchelos, así como un arpa, más de la mitad de ellos procedentes de América.[112] Farinacci, que pronto sería ascendido a secretario del Partido Fascista, remodeló el centro de Cremona para recibir a los visitantes nacionales y extranjeros. Lamentablemente, la remodelación supuso la demolición de los edificios de la piazza San Domenico donde Stradivari y Guarneri vivieron, trabajaron y fabricaron muchos de los violines presentes en la exposición, así como el derribo del resto del barrio de Isola para sustituir el intrincado laberinto de calles y talleres por un damero con edificios de nueva construcción diseñados para poner de manifiesto la modernidad del Gobierno fascista. Entre estos nuevos edificios se encontraba el palazzo del Arte, la espléndida estructura que ahora alberga el museo del Violín y las reliquias que provocaron tanto un interés renovado en la lutería como las extrañas medidas a que dio lugar. Las celebraciones del bicentenario fueron un éxito: aunque sólo duraron un mes, acudieron más de cien mil visitantes de todo el mundo para ver las exposiciones y asistir a la programación paralela de conciertos.[113]

Pese a que Farinacci se aseguró de que en el barrio de Isola no quedara una sola piedra antigua en pie, pedaleé por allí la última vez que estuve en la ciudad. Aparqué la bici junto al quiosco, paseé por los sinuosos senderos insulsos de los jardines públicos construidos donde antes se alzaba la vieja iglesia de San Domenico, mientras miraba a mi alrededor en busca de algún vestigio de los oficios que antaño florecieron en las callejuelas de Isola. Pero los únicos productos artesanales que vi fueron las cervezas que tomaban los estudiantes en un bar junto a los jardines y provocaban ruidosas conversaciones, mientras las palomas

disfrutaban de su propio aperitivo de migas de patatas fritas y de *focaccia* bajo las mesas. A pesar de la pérdida de Isola y de todo lo que representaba, la Scuola Internazionale di Liuteria abrió sus puertas en 1938, y los sueños del conde Cozio y Giuseppe Fiorini se hicieron al fin realidad. Desgraciadamente, el último nunca llegó a ver la escuela porque murió cuatro años antes de que se inaugurara. No obstante, la apertura de ese centro supuso el comienzo de un nuevo capítulo en la historia de Cremona, uno que finalmente cerraría el círculo convirtiéndola en una capital de la fabricación de violines tan famosa hoy como lo fue cuando Stradivari estaba vivo. Nada de ello habría sucedido sin la callada energía de aquellas viejas herramientas de su taller, porque su regreso a Cremona provocó un renacimiento casi milagroso del interés de la ciudad por su propia historia.

A la mañana siguiente me dispuse a visitar la escuela después de pasar otra noche en la cama de mi casera. Ella durmió en el sofá, como de costumbre, renunciando a ese testigo de cuarenta años de matrimonio que me planteaba una elección y un reto. ¿Qué concavidad del colchón quería ocupar: la de él o la de ella? Aquella mañana salí silenciosamente del apartamento, pedaleé por los adoquines de piazza Sant' Agostino, dejé atrás un brillante grupo de amapolas silvestres que habían brotado junto a los muros de la iglesia y aparecí en la parte superior de via Colletta. Ya estaba llena de estudiantes, muchos de los cuales llevaban los estuches de sus instrumentos a la espalda, de modo que parecían insectos gigantescos con caparazones mal ajustados. En la calle todo el mundo se dirigía hacia el palazzo Raimondi, sede del Liceo Musicale, el conservatorio donde los alumnos se especializan en música y la única escuela de lutería pública del mundo.

La primera clase del día acababa de concluir cuando llegué y los alumnos merodeaban por el patio del palazzo. Algunos tenían sólo catorce años de edad, porque la escuela de lutería también es una escuela de enseñanza secundaria donde empiezan a aprender el oficio de lutier mientras terminan la secundaria. Cursan estudios durante cinco años, y para cuando me reuní con ellos ya habían dedicado el primer año a aprender a cuidar de las herramientas y a utilizarlas de forma segura, a reconocer las diferentes clases de madera y su comportamiento en diversas condiciones.

Mezclados con estos adolescentes italianos, en el patio había estudiantes de diferentes edades de todas partes del mundo. Muchos ya se habían formado en otras disciplinas y oficios, de manera que durante una semana conocí a violinistas profesionales y otros intérpretes, así como a carpinteros, ebanistas e incluso a personas que ya habían aprendido el oficio de la lutería en otros lugares. La escuela otorga créditos a quienes cuentan con experiencia, de manera que algunos de esos estudiantes mayores se incorporan en el segundo o incluso en el tercer curso para seguir un plan de estudios personalizado centrado en las lagunas de sus conocimientos.

Me dirigí a un extremo del patio, donde se encontraba el taller de violines en el que trabajaba un grupo de cuarto curso. Habían bajado las persianas para protegerse del fuerte sol y los alumnos se sentaban bajo las circunferencias de luz

de las lámparas, que colgaban bajas sobre bancos desgastados por generaciones de arduo trabajo. Aquel ambiente de callada concentración recordaba el de una biblioteca, lo cual no quiere decir que no hubiera ruido, todo lo contrario: fabricar violines produce toda suerte de sonidos, como el de raspar, cortar, cepillar, tallar madera, o el siseo de lijar y afilar herramientas y los chirridos de los filos cuando se presionan con fuerza contra el afilador. A esta cacofonía se sumaba el trabajo de reparación del desagüe de la calle, de manera que a veces nos costaba escuchar nuestras propias palabras.

Para los italianos los estudios eran gratuitos y los alumnos extranjeros pagaban solamente una pequeña matrícula anual. Además de talleres de fabricación, barnizado y restauración, asistían a clases de otras muchas asignaturas, incluidas Física y Química, Acústica e Historia de la lutería. Aquella semana conocí a la mayoría de maestros. Todos ellos se habían graduado en la escuela y tenían su propio taller cercano, así que no sólo sabían fabricar violines, sino también venderlos. Aquella mañana daba clase Angelo Sperzaga, un tipo elegante con fular azul añil al cuello, bata blanca de laboratorio y el bolsillo lleno de lápices afilados. Al mirar a mi alrededor, me di cuenta de que los estudiantes desarrollaban un estilo particular en los últimos cuatro años de formación, que funcionaba tanto para los chicos como para las chicas, pues todos llevaban el pelo recogido en moños altos. Durante la siguiente semana conocí a estudiantes de Italia, Corea, Japón, Canadá, Argentina, Suiza y Francia. Fuera cual fuese su edad o nacionalidad, todos estaban obligados a hablar italiano en la escuela, de manera que algunos habían pasado más tiempo en clases de lengua que de lutería durante los primeros meses en Cremona. Y asimismo, con independencia de la edad o la nacionalidad, todos producían violines según el método de Cremona inventado por Andrea Amati cuatrocientos cincuenta años antes, lo cual me hizo preguntarme si los violines italianos tienen que ser necesariamente italianos.

Durante siglos cada país ha desarrollado su propia tradición, sutilmente diferente, en la manufactura de violines. Ya les he contado que los franceses utilizan las mismas plantillas para hacer las tablas armónica y la de fondo de varios instrumentos, de modo que un violín puede ser prácticamente idéntico a otro. Eso no sucede en Cremona, donde los lutieres siempre han seguido el método de Amati, que consiste en utilizar un molde o plantilla individual para cada nuevo violín, lo cual produce una estructura ligeramente distinta cada vez. Clémentine, una estudiante francesa, ya había cortado el molde de su nuevo instrumento y la vi conformar los *fasce*, seis finas láminas de arce que formarían las costillas del cuerpo del violín: empapaba cada una en agua y luego la doblaba para ajustarla a los contornos del molde sujetándola contra una horma de metal caliente. Hay una dimensión culinaria en la fabricación de violines, porque las costillas y el resto de partes del cuerpo se pegan con una cola que debe ser calentada con cuidado hasta que adquiere exactamente la consistencia correcta. Pronto aprendí a no hablar a nadie inmerso en los delicados procesos de calentar, remover o probar. La nauseabunda receta de la cola a base de huesos y pieles de animal es exactamente la misma hoy que antaño. No es tan fuerte como las colas

sintéticas actuales y ésa es precisamente su ventaja, porque el cuerpo de un violín siempre se mueve mientras lo están manipulando y es preferible que se despegue a que se agriete a causa de la tensión. Además, con esta cola natural cuando es necesario abrir un violín para repararlo suele ser posible domarla para que ceda sin astillar ni causar otros daños en el instrumento. Cuando Clémentine terminó de encolar las costillas y las sujetó, las puso a secar.

Las virutas que se acumulaban sobre las baldosas de terracota eran de arce, abeto y ébano, las principales maderas de un violín de Cremona. Si se combina esta mezcla con el método Amati para la fabricación de violines se obtiene en esencia un instrumento de Cremona de cualquier época, cuyas características universales comparte con cualquier otro violín hecho en la ciudad desde mediados del siglo XVI. En cuanto a la madera, los estudiantes encuentran todo lo que necesitan en el almacén, donde se guardan cuñas de abeto y arce catalogadas en estanterías abiertas, como en una biblioteca. Elegir madera es un asunto serio, una larga condena para el alumno, que debe asumir las consecuencias de su elección, buena o mala, hasta que el violín está completo. Felix, un simpático alumno rumano al final de la veintena me dijo que tenía que seleccionar los materiales para su próximo proyecto y me invitó a bajar con él al sótano donde se almacena la madera. En cuanto llegamos, Felix empezó a sacar cuña tras cuña de abeto alpino de las estanterías, golpeando cada una de ellas para probar su resonancia. Todo el abeto del almacén estaba cortado en secciones de la misma longitud que la tabla armónica, y cortado luego en altas cuñas que parecían las porciones de un pastel. Cada una tenía exactamente la mitad de la anchura de un violín. Cuando se prepara de esta manera, se dice que el abeto está aserrado por cuartos. Después de que Felix hiciera su elección, la cuña cortada en cuartos se dividía de nuevo con la sierra eléctrica del almacén, esta vez lateralmente en dos piezas idénticas, de la mitad del espesor del original. Cuando Felix fuera a realizar la tabla armónica de su nuevo violín abriría como un libro las dos mitades de la cuña y pegaría los bordes aserrados.

Luego Felix examinó el arce que utilizaría para realizar la tabla de fondo del violín. El *Acer pseudoplatanus* o falso plátano es ideal para fabricar violines porque conserva su resistencia por muy fino que se talle. Los primeros fabricantes de violines de Cremona utilizaron madera de los arces que crecían en las riberas del Po, pero la demanda pronto superó a la oferta. Afortunadamente, los mercados de madera de Venecia siempre disponían de arce de montaña de los Balcanes, porque los constructores de góndolas de la ciudad lo utilizaban para fabricar los remos. El arce aserrado transversalmente revela hermosas aguas o figuras en la veta. El arce flameado es especialmente popular entre los lutieres porque sus fibras crean un dibujo ondulante que recuerda a las llamas titilando bajo la luz.

Felix examinó el arce como había hecho con el abeto. Esta vez comprobaba que cuando la cuña se había dividido en dos se hubiera cortado perfectamente recto a lo largo de la veta. Como me explicó, las dos mitades de una cuña mal cortada reflejan la luz de manera diferente y ello puede hacer que un lado del violín parezca más oscuro que el otro. Había algo de frenético en la manera que extraía

una cuña tras otra, volviéndolas a poner en la estantería tras una mirada fugaz. «¿Qué sucede, Felix?», pregunté. «No podemos tardar demasiado o se enfadarán».

Se refería a los hombres que estaban a cargo del almacén situado en el sótano, los cuales tenían memoria fotográfica de toda la madera que estaba bajo su custodia. Felix no tardó demasiado en seleccionar una cuña de arce con una suave franja y luego comenzó a rebuscar en una caja de plástico llena de láminas de arce para utilizarlas como costillas. Ahí es cuando comenzaron los problemas, porque aquellos reyes del almacén de madera sabían que las costillas que había elegido formaban parte de un «juego» de cuatro partes para construir una tabla de fondo, un mango y una voluta perfectamente conjuntados. Y, sin embargo, por alguna razón su memoria y sus registros les estaban fallando, pues no conseguían encontrar por ninguna parte las otras tres piezas. En el fondo, creo que Felix sospechaba que no lo consideraban digno de una madera tan buena. «A veces hacen lo posible para que los estudiantes de los primeros cursos utilicen madera fea—susurró—hasta que son lo suficientemente hábiles para usar correctamente mejores materiales». Sin embargo, parecía bastante resignado a renunciar a aquel hermoso arce para las costillas y conformarse con otra madera. Por último, el hombre de la mesa de la entrada registró lo que se llevaba en un libro. Sus ojos me parecieron los de alguien que había presenciado demasiadas tonterías en el almacén y sin duda su mirada ausente estaba destinada a dejar claro que no registraba las emociones de los estudiantes.

El maestro Sperzaga estaba en el taller cuando regresamos, vigilando la tarea de un alumno dedicado a tallar las curvas del cuerpo de un violín. Estaba utilizando una gran gubia y parecía un trabajo arduo: «Es muy fácil—indicó Sperzaga, ajustando con precisión el ángulo de su brazo—si lo haces así». Y luego añadió: «No entiendo a los que pretenden experimentar con otras maderas para las tablas armónicas de sus violines. No es posible saber cómo funcionará otra madera, puede estar tan seca que resulte dura como una piedra o llena de savia». Lo que me llamó la atención mientras hablaba fue que él y sus alumnos parecían psicoanalistas de la madera, observando y tomando nota de su conducta en todo momento. En el instante preciso en que Clémentine empezó a soltar las abrazaderas de las costillas de su naciente violín descubrió que una de las delicadas piezas de arce se había agrietado. Lo que sucedió a continuación me enseñó mucho sobre la construcción de violines y la escuela donde se aprende a hacerlo. Clémentine cogió el molde con la costilla estropeada y la puso en manos del maestro Ardoli, que acababa de regresar al taller. Éste lo contempló y de inmediato miró el rostro mudo y al borde de las lágrimas junto a él, tras lo cual lanzó un sonido muy particular y perfectamente calculado, entre la risa y la compasión, que parecía indicar—incluso para mí, la intrusa—que los contratiempos son parte del trabajo de un lutier, que la madera puede comportarse de manera impredecible por mucho que se la conozca, que todos en aquel taller estaban en el mismo barco y ayudarían a Clémentine a arreglarlo. Y eso fue exactamente lo que hicieron. Los talleres de los grandes maestros de Isola siempre rezumaban de ayudantes muy avezados en el oficio, y lo mismo sucedía

en la escuela, donde los estudiantes se interesaban auténtica y profesionalmente por el trabajo de los demás, colaborando en el encolado y la sujeción con abrazaderas de las piezas, o en cualquier otro momento en que se necesitara una mano extra, así que Clémentine obtuvo toda la ayuda que necesitó para arreglar el problema y proseguir.

Como en el taller había instrumentos en cada etapa de gestación, mientras iba de un lado a otro charlaba con los estudiantes que trabajaban. Un chico de Roma me dijo que había empezado el curso cuando dejó la escuela primaria a los catorce años. La lutería no era tan difícil, me dijo, y realmente parecía arreglárselas muy bien mientras insertaba un filete en la tabla armónica de un contrabajo que yacía en el banco de trabajo como el esqueleto de una ballena, enorme, pálido y estilizado. Cuando observaba las tablas armónicas de los instrumentos sin su filete era como ver la cara lavada de una mujer que por lo general lleva los ojos muy pintados. El rostro suele parecer más suave y difuso sin maquillaje, y mientras contemplaba aquellas tablas armónicas sin terminar recordé que el violín de Lev se parecía mucho a esos instrumentos. La vida se había cobrado tal precio en su cuerpo que su filete ya no era más que una fracción de un centímetro en los bordes e incluso había desaparecido por completo en algunos lugares. Entonces me di cuenta de que ésa era la explicación de la serenidad que delataba su apariencia, como si prefiriera pasar totalmente desapercibido.

La tabla armónica de un violín no está completa sin las aberturas acústicas o efes. Aunque parezcan una floritura decorativa, desempeñan un papel fundamental, ya que son las responsables de la resonancia del instrumento. Tallar las efes parecía una de las operaciones más difíciles de todo el proceso y mirando a un estudiante empezar a realizarlas me fui poniendo cada vez más nerviosa. Cuando hubo dibujado la forma el maestro Negroni se acercó con su bata de cirujano para observar junto a él cómo perforaba dos pequeños agujeros en la tabla armónica, una operación de una precisión quirúrgica. A continuación, introdujo la estrecha hoja de una sierra en uno de los agujeros y empezó a cortar la amplia curvatura. Negroni mantenía la mirada clavada en el estudiante mientras empezaba a surgir lenta y competentemente la primera efe. «*Piano, piano*—le aconsejó, y luego añadió con voz tranquilizadora—, si se rompe la lámina, hay otras». Cuando hubo cortado ambos orificios, pulió las formas con el buril y luego las alisó con una lima hasta que quedaron perfectas. *Che soddisfazione*.

En cada etapa de su fabricación el violín debe ser medido y vuelto a medir una y otra vez. Todos en el taller sacaban la regla metálica y la ponían sobre su instrumento con tanta frecuencia que me preguntaba si no sufrirían el mismo trastorno compulsivo. En el siglo XVIII los lutieres no eran tan esclavos de la precisión, y basta con mirar un Stradivarius o un Guarnerius para advertir que los viejos maestros no tenían que preocuparse de que sus efes fueran perfectamente simétricas. Hoy en día todo es diferente, y como me dijo un lutier en la ciudad, «Stradivari no trabajaba al milímetro, pero no podemos permitirnos cometer

errores porque nuestros clientes japoneses empiezan a sacar una regla y a comprobar que todo esté medido al milímetro. Compran con la regla en la mano, y si no encuentran lo que quieren en mi taller, hay otros ciento sesenta y nueve en Cremona entre los que elegir».

Otra estudiante estaba realizando los ajustes finales en el mango de su instrumento. Siempre regla en mano, lo raspaba ligeramente con un cincel y lo pulía con papel de lija. Luego volvía a poner la regla, sujetando el mango a la luz para ver donde había que raspar otra fracción de milímetro. Escuché un chasquido de satisfacción mientras lo depositaba en el banco de trabajo, pero después de mirar más atentamente el ángulo, lo tomó de nuevo en las manos. Los estudiantes del Liceo Musicale son personas muy especiales, escogidos para este arcano oficio que siempre les exigirá niveles excepcionales de precisión.

Algunos de los alumnos del taller también estudiaban restauración. Cuando subí a los pisos superiores para participar en una de sus clases me encontré en una atmósfera muy diferente. Abajo todo el mundo se centraba en la perfección, pero en la clase de restauración de Alessandro Voltini estábamos en el pabellón geriátrico, donde todo el mundo tenía la suficiente inteligencia para conservar la vida y había un espíritu de compromiso y una alegre determinación para afrontar lo mejor posible el sufrimiento. Voltini estaba trabajando en su propio proyecto, con la cabeza inclinada, la luz muy baja para iluminar bien el banco de trabajo, pero lo interrumpí para preguntarle si se solían quedar sin violines que reparar. Levantando la vista un momento dijo: «Nunca, porque recibimos muchos instrumentos de los talleres de abajo. Y si nos quedáramos sin ellos sólo tendríamos que lanzarles algunos violines a la cabeza y así los estudiantes tendrían suficiente trabajo que hacer».

Uno de ellos estaba trabajando en un violín del siglo XIX. Me dijo que era un instrumento alemán y lo había traído para reparar una mujer cuyo tío lo había tocado en una orquesta de un campo de concentración durante la guerra. El violín contaba una y otra vez su brutal historia a cualquiera que lo mirara a la cara, porque estaba destrozado en muchos lugares y el barniz parecía haber absorbido toda la suciedad de su triste historia. Pero aquellas brutales heridas estaban recibiendo tratamiento y pronto empezaría a parecerse a cualquier otro violín construido en la Alemania de la misma época. Me pregunté si la familia lo seguiría valorando igual cuando la lúgubre historia grabada en su cuerpo hubiera quedado borrada.

Había una puerta sellada entre el taller y el espacio libre de polvo donde el maestro Ardoli supervisaba a otro grupo de estudiantes. Allí el aire estaba saturado con el olor de resina de pino. Jaulas metálicas se alineaban contra la pared del fondo y en su interior violines en diferentes etapas del proceso de barnizado colgaban de las volutas. Algunos todavía estaban «en blanco», totalmente sin barnizar, y otros tenían diferentes tonos de amarillo dorado y castaño rojizo. Al abrir el armario lleno de aceites, resinas y pigmentos exóticos para hacer barniz, vi frascos de piedra pómez, laca, limonita y licopodio, cera de candelilla y de carnauba, precipitados de madera de nogal, cochinilla y madera de

sándalo (y ésa era sólo la primera fila de un batallón de frascos y botellas).

El barniz se obtiene por lo general de una combinación de cuatro elementos, pero Ardoli anima a sus alumnos a experimentar con diferentes proporciones de esas miríadas de ingredientes para encontrar una receta propia. Ésta es la etapa final del proceso de construcción de un violín. Puede durar hasta dos semanas desde el comienzo hasta el final, porque cada violín llevará finalmente entre veinticinco y treinta capas, y cada una de ellas debe secarse antes de poder aplicar la siguiente. Los barnices al aceite pueden secarse bajo una lámpara, aunque Stradivari prefería colgar los instrumentos de clavos en los travesaños de su *seccadour*, que daba a la piazza San Domenico, y secarlos al sol.

Se ha hablado mucho sobre los misterios del barniz, como si descubrir la receta de Stradivari nos fuera a convertir a todos en maestros lutieres. Su biznieto afirmaba haber encontrado en 1704 la receta original apuntada en las guardas de la biblia familiar. Tomó nota de ella, al parecer, antes de destruir la biblia para preservar el secreto de la familia. Pero Massimo Ardoli no tenía tiempo para secretos y estaba dispuesto a contarme todo lo que yo deseaba conocer sobre el barnizado de los violines, ya estuvieran basados en aceite o en alcohol. «Ambos tienen el mismo efecto—me explicó—, es el medio de aplicación lo que difiere». Sea cual sea la receta que utilice el lutier, el barniz cumple las mismas funciones de proteger la madera de la humedad, el sudor y cualquier tipo de suciedad, aunque no puede impedir que un violín reaccione a la humedad del aire, porque el interior del instrumento nunca está sellado. El barniz también mejora la vibración de la madera al tocar el violín, de manera que la calidad del barniz determina en buena medida la calidad del instrumento. Los hermanos Hill, grandes expertos londinenses, llegaron a decir que incluso un violín bellamente construido con la madera de la mejor calidad podía ser «increíblemente malo» cuando estaba mal barnizado. Ardoli comparó el buen barnizado del violín con la sensación de llevar ropa cómoda.

En mi último día en la escuela de lutieres me uní a unos estudiantes reunidos en torno a Ardoli mientras él aplicaba la capa final de barniz a un instrumento. Lento y metódico, trabajaba de izquierda a derecha, utilizando solamente el extremo de la brocha para producir un brillo de castaño de indias perfectamente satisfactorio. Los estudiantes contemplaban cada pequeño movimiento que realizaba como si pudieran absorber por ósmosis una destreza obtenida a lo largo de décadas de experiencia. Los aprendices de los viejos maestros aprendían viéndolos trabajar y desde el siglo XVII, cuando Nicolò Amati empezó a contar con ayudantes, hacer copias de los instrumentos de los viejos maestros es parte de la formación de lutier en Cremona. Francesco Ruggieri fue uno de los primeros aprendices de Amati y dedicó muchos años a perfeccionar sus habilidades de esta manera. Incluso grababa la firma de Amati en las etiquetas que pegaba dentro de los instrumentos copiados. A medida que pasaba el tiempo, era inevitable que esta práctica empezara a causar problemas. El primer incidente se registró al año siguiente de morir Nicolò, cuando un músico de la corte de Mantua llamado Tommaso Vitali compró un violín bastante caro convencido de que era un violín

de Amati. Cuando llegó a su casa y examinó el instrumento atentamente descubrió una segunda etiqueta debajo de la primera, ésta firmada por Francesco Ruggieri. Aunque los instrumentos de Ruggieri valen mucho dinero actualmente, Vitali sin duda había pagado demasiado por la copia de un aprendiz. Indignado, escribió a su patrono pidiéndole que intercediera para que le devolvieran el dinero, pero no disponemos de registro histórico de lo que sucedió a continuación.[114]

Los alumnos de la escuela de lutieres de Cremona todavía realizan copias de los viejos instrumentos del museo del Violín, y cuando detecté un manojo de fotografías y dibujos minuciosamente medidos en una mesa, supe que había encontrado a un copista. Había elegido una viola tenor del siglo XVI como tema. No le gustaba demasiado porque su arcaico cuerpo era tan largo y su mango tan corto que tocarla tenía que resultar incómodo. A pesar de todo, deseaba construir el instrumento simplemente para reproducir los intrincados motivos incrustados en el diapasón y el cordal. A esas alturas me había percatado de que todos los estudiantes estaban obsesionados, y la obsesión es lo que permite tener éxito en el extraño mundo de la fabricación de violines.

EN EL SERVICIO DE URGENCIAS DE LOS VIOLINES
LA DIFERENCIA ENTRE COPIAS Y FALSOS VIOLINES

¿Qué ha sucedido con todas las copias de los viejos italianos hechas durante siglos? ¿Adónde han ido a parar? Como esas preguntas persistían mucho después de abandonar Cremona y regresar a casa, al final no pude resistir la tentación de averiguarlo. Ya conocía la existencia de una jerarquía social en el mundo de los violines desde que Florian Leonhard me presentó a la elite en su despacho de Londres. Pero si quería investigar esa curiosa nueva perspectiva de los viejos italianos necesitaba alejarme de aquellas mimadas criaturas y sus encopetadas vidas para explorar una muestra mucho más amplia de la sociedad de los violines. Decidí que una subasta era un buen lugar donde ver diferentes instrumentos, pero sabía que no merecía la pena asistir a las subastas importantes de la capital porque allí se venden los viejos italianos. Así que me fui a una subasta en lo más profundo de la campiña inglesa. Como el resto de casas de subastas en las que había estado fuera de Londres, ésta olía a los bocadillos de beicon con mantequilla que vendían a través de una trampilla, acompañados de té fuerte, barras de chocolate y grandes porciones de pastel de frutas. La subasta se encontraba en el pabellón de un polígono industrial y mientras subía las escaleras metálicas hacia la sala donde se exhibían los instrumentos, esperaba escuchar una cacofonía de diferentes violines compitiendo por hacerse escuchar mientras potenciales compradores los probaban, pero todos los instrumentos yacían inertes y silenciosos. Me encontraba plantada junto a la puerta asimilando el silencio de la habitación cuando un joven chino se colocó a mi lado. «Porquería», dijo con tono autoritario señalando una larga mesa cubierta de montones de instrumentos, y luego añadió: «No porquería», indicando los violines y violas que se encontraban muy apretujados en diversas estanterías y dos mesas largas llenas de arcos y montones de madera de Pernambuco para fabricarlos y, finalmente, a los chelos que estaban en pie majestuosamente alineados contra la pared. «Entendido», le dije antes de que se alejara.

Entre los instrumentos catalogados como una porquería había cajas muy maltrechas llenas de clavijas, barbadas, cordales, puentes y herramientas para construir violines. También había pilas de libros de consulta, algunos estuches e incluso algunos dudosos cuadros cuyo motivo eran los violines. Los propios instrumentos presentaban tantos tipos de daños y maltrato que empezaron a recordarme las ilustraciones del manual de primeros auxilios. Tenían la tabla armónica agrietada y agujeros en la tabla de fondo, las efes torcidas, el barniz desportillado y les faltaban costillas. Algunos estaban sujetos con gomas elásticas y muchos carecían de cuerdas, cordales, clavijas e incluso de mangos. Había dado con el viaje de estudios perfecto para los alumnos de la clase de restauración de Voltini en Cremona.

Me uní a un pequeño grupo de clientes potenciales que rodeaban la mesa en silencio. Nos encontrábamos en un servicio de urgencias para violines tras una

tremenda catástrofe y ellos eran los sanitarios que evaluaban la situación de los ingresados. Mientras examinaban aquellas criaturas lisiadas por delante y por detrás, cada una atraía su más completa atención y la mitad de las veces esta lenta y cuidadosa manipulación iba acompañada del traqueteo de un alma desencajada. Algunos instrumentos estaban hechos en fábricas, otros por algún torpe aficionado, mientras que el resto habían sido bellamente construidos, pero se encontraban irreparablemente rotos. Había una copia de un Guarnerius cuya falsa identidad debió de haber engañado a alguien, porque tenía una carta escrita a máquina colocada bajo sus hundidas cuerdas: «Me temo que a menos que usted tenga un certificado de autenticidad es muy improbable que este violín sea un Guarneri del Gesù», había escrito alguien de Sotheby's en 1978. El propietario perdió todo el interés a partir de entonces, ya que yacía abandonado como un perro en una perrera, con el puente desmontado y la mayoría de las cuerdas rotas.

Podría pensarse que éste es el nadir en la vida de un violín hasta que uno ve las cajas de cartón bajo la mesa y lee las entradas de catálogo que las acompañan. En aquel último círculo del infierno de los violines los nombres de los viejos italianos aparecían por todas partes: «Seis viejos violines Stradivarius de tamaño estándar precio estimado £60-£100», decía la entrada del catálogo de una caja de cartón maltrecha, y «Cinco violines tamaño estándar, incluido un violín Amati, precio estimado £100-£150», decía otra. Había incluso un «Stradivarius, Alemania, 1810». Estaba segura de que todos los instrumentos que sacaba de las cajas o bolsas de empresas de transportes habían sido construidos mucho después de la muerte de Stradivari, cuando los talleres de lutería de Cremona permanecían silenciosos y abandonados. Tenían tanto en común con los modelos de viejos italianos como un refresco con «sabor a naranja» tiene con un auténtico zumo natural. Como un rebaño de burros decrépitos, aquellos pobres instrumentos desvencijados sólo servían para la jubilación.

En las amplias estanterías de las paredes estaban todos los instrumentos que mi nuevo amigo chino había catalogado como «no porquería». Me sentí como una extraña en su compañía, porque todos eran alemanes, austríacos o ingleses: no había un solo instrumento italiano. Una vez, sólo una, alguien cogió un violín bello y baqueteado, deslizó el arco sobre las cuerdas y produjo una frase entrecortada. Me acerqué a él y pregunté: «¿No hay nadie más interesado en comprobar cómo suenan?». Me indicó algo que yo debería haber advertido: la mayoría de los violines tenían las cuerdas arrancadas y la mitad de las almas traqueteaban despegadas en su interior. «Pero, de todos modos, a nadie le interesa saber cómo suenan—añadió—porque aquí todos son marchantes o restauradores, no hay ni un músico». Por un momento tuve la visión de todos aquellos violines mudos vendidos una y otra vez entre marchantes, como herramientas de algún oficio arcano que ya nadie tenía la habilidad de practicar. «Me he encaprichado de éste», me explicó, y entendí por qué. La etiqueta decía: «Del Tirol, principios del siglo XVIII, necesita restauración». «¿Lo hará restaurar?», pregunté. «No», respondió, y miré de nuevo las grietas de la tabla armónica y los trozos donde el barniz había desaparecido completamente. Luego advertí los agujeros en el jersey

de aquel hombre y su pelo sucio, y me pareció que estaban hechos el uno para el otro. Si hubiera un concurso del violín más afín a su dueño, lo ganarían ambos sin lugar a dudas.

Hablábamos bajito como el resto de personas en la habitación, salvo un hombre barbudo con boina que se había aposentado en un sillón abandonado de alguna venta anterior, sujetando una humeante taza de té en su enorme mano. «Había un vaquero cristiano renacido en la llanura…», empezó a contar, con la voz ya tomada por la risa. Algunos de los presentes se congregaron a su alrededor, pero no pude quedarme a escuchar el final del chiste porque la puja estaba a punto de comenzar abajo. No había visto a mucha gente contemplando los objetos a subasta y había mucha menos en la sala. Así se lo comenté al subastador, pero me dijo que había más de seiscientos postores apuntados en línea.

«¿En línea? ¿Cómo pueden pujar sin coger en sus manos los instrumentos?», pregunté, pero claramente le pareció una pregunta ingenua. «Si tiene buen aspecto en una fotografía probablemente sonará bien. Y de todos modos, si el instrumento tiene algún problema oculto, siempre pueden ofrecerlo en otra subasta». Y en otra y en otra, y así interminablemente, como un coche de segunda mano con una avería oculta en el cableado. Tuve un coche así una vez: se quedaba parado en mitad de un cruce o de una rotonda y no había forma de hacer que el motor arrancara de nuevo. Después de muchos de estos incidentes lo llevé a una subasta de coches y desde entonces siento una incómoda mezcla de culpa y de triunfo.

Las copias lisiadas con sus absurdos nombres fueron los primeros violines que se vendieron y los precios que alcanzaron fueron una revelación. «¿Veo veinte libras en algún sitio? ¿No? ¿Quince? ¿Alguien ofrece quince para empezar?». No había nada de la emocionante atmósfera de las grandes salas de subastas durante aquella primera etapa de la venta, ningún aplauso, ni las amargas felicitaciones o los apretones de mano poco entusiastas. La caja con los seis «Stradivarius» se vendió por cien libras.

Apenas había nadie en la sala de subastas, pero era evidente que los pujadores por teléfono siempre estarían con nosotros, invisibles, competitivos, persistentes, como una familia de ávidos fantasmas. Hicieron el seguimiento del precio de los arcos de madera de Pernambuco, y muchos de los baqueteados violines alemanes y austríacos de color marrón oscuro de las estanterías alcanzaron las cinco cifras. Por un momento la sala de subastas llegó a parecer hasta glamurosa, pero mi nuevo amigo y yo no tardamos en volver a la realidad mientras recorríamos el kilómetro y pico que nos separaba de la parada del autobús, con nuestras pequeñas maletas traqueteando detrás nuestro por un camino lleno de baches.

Entonces, ¿qué sucede con las otras copias de viejos italianos, esos instrumentos que construyen lutieres de todo el mundo de forma tan bella y convincente, hasta el punto que uno podría preguntarse si realmente importa que sean viejos o ni siquiera italianos? Los clientes de estos instrumentos suelen ser músicos de primera fila que por lo general tocan un viejo italiano que les presta un banco,

una fundación o un inversor privado. Las copias que encargan de estos instrumentos son un antídoto práctico contra la inquietud real de que en cualquier momento el propietario auténtico de sus violines se los reclame. Otros prefieren utilizar una copia cuando viajan al extranjero, especialmente si van a un país que puede poner problemas para salir con una antigüedad en el equipaje, aunque la llevaran consigo al llegar. Y, por último, a algunos les gusta tener un instrumento de repuesto como refuerzo, porque sus esforzados viejos italianos son antiguos, lo que significa que a menudo hay que enviarlos a un taller para darles mantenimiento o hacer reparaciones.

Los lutieres que hacen copias a este nivel habrán medido el instrumento original de forma exhaustiva, tomado fotografías en color de los mismos desde todos los ángulos, tanto por dentro como por fuera, y cortado plantillas con láser para poder reproducir la línea exacta de sus curvas. Algunos realizarán también un escaneado por rayos ultravioleta del barniz, o incluso una tomografía computarizada de todo el cuerpo. Estos lutieres no tratan de engañar a nadie, lo único que hacen es crear instrumentos con algunas de las cualidades de un violín de Cremona para músicos que nunca podrían permitirse uno original.

A la hora de seleccionar la madera de resonancia que será tan importante para determinar el sonido del instrumento, estos lutieres elegirán a menudo abeto alpino de los mismos bosques de altura que Guarneri del Gesù o Stradivari. Para algunos de ellos el tono de un viejo italiano sólo puede explicarlo la ligera putrefacción que ha descompuesto los almidones en las paredes de la célula de la antigua madera de resonancia. Tratan de reproducir este efecto cociendo al vapor o hirviendo la nueva madera de abeto que piensan utilizar para la copia. Otros van aún más lejos para provocar la auténtica descomposición en el abeto fresco, incubando en el mismo hongos reales, especialmente elegidos por su capacidad para descomponer la celulosa y la hemicelulosa. Algunos lutieres adoptan otro método y deciden reproducir las condiciones de la madera cuando era transportada por el agua río abajo desde los Alpes hasta Venecia. Al estar empapada durante largo tiempo la madera se vuelve flexible y acelera el proceso de secado diluyendo la savia azucarada en las células. Sin embargo, ninguno de estos procesos arduos y cuidadosamente calibrados garantiza que el instrumento produzca ese esquivo sonido de un viejo italiano.

No sé si Melvin Goldsmith ha experimentado alguna vez cociendo o pudriendo la madera, pero se dice que es uno de los pocos lutieres del mundo que puede hacer copias de los viejos violines de Cremona que no sólo se parecen a los originales, sino que suenan igual. Cuando lo visité él vivía en Essex, cerca de la granja en la que creció, donde el destello del agua está siempre en el horizonte. Su taller, en la esquina de un granero, era una pequeña habitación poco iluminada y perfectamente organizada, con un banco de trabajo pulido por el uso a lo largo de una pared, y una ordenada colección de herramientas encima. Me dijo de inmediato que la mayoría de las herramientas habían pertenecido a su abuelo, un fabricante de violines amateur que le enseñó a hacer su primer instrumento cuando sólo tenía doce años. Y desde entonces Melvin siguió su propio camino:

mientras sus amigos jugaban al fútbol, él permanecía encerrado haciendo un violín tras otro o estudiando los catálogos de Sotheby's donde se reproducían viejos instrumentos en venta. Evidentemente cometía errores, pero tenía una solución para esos casos: colgaba los instrumentos que no habían salido bien de la cuerda de tender del jardín y los disparaba con su rifle de aire comprimido. A pesar de ser totalmente autodidacta, Melvin suele ser descrito actualmente como uno de los mejores lutieres de su generación. Sin embargo, recela mucho de los comentarios halagadores: «En mi trabajo si empiezas a creerte esas cosas, si pierdes la humildad, te echas a perder».

Los instrumentos de más éxito de Melvin están construidos con madera de resonancia de unos trescientos años de antigüedad. Cuando comenzó a utilizar madera antigua su búsqueda comenzó de la forma habitual en nuestros tiempos: en Internet. No tardó en encontrar en Italia a un comerciante de maderas para violines con unas cuantas piezas para vender y le compró el lote entero sin verlo. Cuando llegaron las piezas de madera estaban muy sucias por fuera, como si se hubieran almacenado al aire libre, pero el interior era tan pálido y limpio que Melvin supuso que tendrían sólo cincuenta años. No obstante, fotografió los anillos de un par de piezas y las envió al dendrocronólogo Peter Ratcliff para que las examinara. Los resultados fueron tan emocionantes que Peter lo llamó un domingo por la tarde: una de las piezas de madera procedía de un árbol talado en 1708, y el otro en 1719. Y cuando Peter comparó los anillos con los de su base de datos, descubrió que eran los mismos que los de algunos de los violines de Stradivari. Era una noticia sorprendente: significaba que la madera que Melvin había comprado casualmente procedía del mismo árbol que Stradivari utilizó para hacer algunos de sus instrumentos, o al menos de un árbol que creció muy cerca.

¿Había algo mejor que poder realizar una copia con la misma madera que utilizaba Stradivari? Sin embargo, según la teoría moderna, aquellas piezas de madera eran demasiado densas y demasiado frágiles para utilizarse como madera de resonancia. Afortunadamente, Melvin es un espíritu libre, tan libre como cuando de niño trabajaba en completa soledad, y descubrió que esas cualidades de la madera, lejos de volverla inservible, la hacían muy adecuada. «Y una vez empecé a usar madera antigua, contradiciendo las teorías modernas—me explicó —, produje mejores instrumentos que los que jamás había conseguido fabricar siguiendo las reglas convencionales». De hecho, una de las piezas de madera resultó tan adecuada que el violín que fabricó con la misma tenía mejor tono que cualquiera de los que había fabricado hasta entonces. Era una copia de un Guarneri del Gesù que una vez perteneció al gran violinista Fritz Kreisler. Actualmente el instrumento de Kreisler pertenece al Gobierno danés, que lo presta al aclamado concertino y director Nikolaj Znaider. A Melvin se le planteó una situación extraña: un músico de otra orquesta de primera fila le encargó hacer una copia del Kreisler, pero como Znaider lo usaba constantemente, nunca tenía oportunidad de tomar medidas y absorber la esencia del instrumento. Finalmente, Znaider lo invitó a viajar a Valencia, donde el Kreisler estaría desocupado mientras él ensayaba con la orquesta. Melvin empaquetó sus

herramientas y viajó a Valencia. «Tenía la sensación de realizar un peregrinaje—me contó—, porque me iba a encontrar al mismo tiempo con Guarneri del Gesù, Kreisler y Znaider, y estaba bastante nervioso».

Durante cuatro horas cada mañana el Kreisler yacía en una plataforma de poliestireno, como un paciente en una mesa de reconocimiento, mientras Melvin medía el espesor de la madera con un calibre magnético, hacía mediciones de todas las demás dimensiones y lo fotografiaba de forma exhaustiva. Como no podía quitar las cuerdas, tuvo que cortar una plantilla de la tabla armónica a ojo, deslizarla debajo de las cuerdas y recortar el cartón con una cuchilla hasta que se ajustara perfectamente.

Tardó cinco días en reunir el valor necesario para pedir a Znaider si podía probar él mismo el Kreisler, y la descripción de la experiencia que me hizo Melvin es la única respuesta que yo necesitaba a la pregunta de qué es lo que hace tan especial un viejo italiano. Cuando Melvin lo tuvo en sus brazos, su primera impresión fue de entusiasmo, como si el violín fuera a empezar a emitir un sonido antes siquiera de que él deslizara el arco sobre las cuerdas. Y cuando empezó a tocar, dijo que aquel instrumento era tan poderoso y sensible como un caballo de carreras, y tenía una voz tan potente que sonaba casi como un instrumento eléctrico. Ya había tomado todas las mediciones que necesitaba para hacer una copia, pero en ese momento supo que el Kreisler también tenía una cualidad intangible, algo casi sobrenatural que difícilmente lograría capturar jamás. Muchos meses más tarde, Melvin ofreció a Nikolaj Znaider la oportunidad de probar la copia. El hecho de que Znaider, que llevaba años tocando el Kreisler original, le encargara inmediatamente otra copia para él lo dice todo.

La mayoría de grandes familias tienen unas cuantas relaciones sospechosas, y en lo que se refiere a los viejos italianos las copias hechas para engañar las delatan. La práctica de falsificar las etiquetas de los viejos italianos se remonta a Tarisio, quien no tenía reparo en cambiar una etiqueta mediocre por algo más rimbombante, ni siquiera en modificar la fecha de la etiqueta auténtica. Según Florian Leonhard, puede resultar muy difícil detectar una etiqueta falsa, aunque él siempre busca indicios en la calidad del papel, la manera en que ha envejecido, la profundidad de la impresión que deja el sello, la época del tipo de letra utilizado en la impresión y la posición de la etiqueta en el instrumento. Sus exámenes a veces revelan etiquetas realizadas por impresoras láser, otras, serigrafías de principios del siglo XX y a veces incluso copias del siglo XVIII hechas tan sólo cincuenta años después de la fabricación del instrumento.[115] Según Leonhard, las falsificaciones más difíciles de detectar son las creadas a partir de un violín que fue originalmente fabricado como la copia de un instrumento más antiguo. Pudo haber sido creado de la manera más inocente hace cien años, pero cuando un comerciante lo envejece, retoca o incluso lo vuelve a barnizar, empezará a parecer mucho más viejo de lo que es. «Éstas son las falsificaciones peligrosas—explica Leonhard—y detectarlas requiere un poco más de habilidad. Hay que ser capaz de ver a través de muchas capas de falsificación y distinguir entre reparaciones y restituciones». [116]

Los marchantes deshonestos inventan glamurosas historias, a fuerza de mentiras y erudición, para acompañar las falsificaciones que introducen en el mercado. Sin embargo, hay algunas cosas que no pueden inventar ni ocultar. La dendrocronología siempre dejará al descubierto las mentiras del marchante que afirme que un violín es más antiguo de lo que en realidad es. Y el cuerpo de los violines tiene otra manera, incluso más sutil, de preservar su auténtico pasado, como me explicó Florian Leonhard utilizando una analogía inesperada entre los violines y la producción de carne Wagyu en Japón: «Masajean a esas terneras cada día, y eso hace que la carne sea increíblemente tierna». Le conté mi propia experiencia con el Wagyu en Japón, que comí con los palillos y sumergí en el aceite hirviendo de un pequeño quemador que nos pusieron en la mesa: no soy muy amante de la carne, pero recuerdo que la de aquellas terneras tan mimadas era inquietantemente tierna. No obstante, pronto me quedó claro que cocinar y comer eran cosas irrelevantes en la analogía de Leonhard, pues siguió explicándome que en buena medida sucede lo mismo con un violín cuando lo toca un buen músico: las vibraciones de las cuerdas que recorren el cuerpo del instrumento masajean la madera y enseñan a las células cómo moverse juntas. La manera en que el violín vibra es la clave de su sonido y, como nunca olvida lo que ha aprendido, seguirá llevando la marca de antiguos músicos en su sonido, y quizá incluso el recuerdo de su música. Leonhard me explicó que algunos de los instrumentos que maneja están tan profundamente impregnados de la herencia de músicos extraordinarios que un violinista que prueba un violín por primera vez siente que le indica cómo debe tocarlo, como si tratara de volver a las rutinas y prácticas de su último propietario.

De todas las generaciones de músicos que han poseído el violín de Lev desde que fue construido, añadiendo capas de influencia a su sonido, decidiendo dónde viviría, los trabajos que aceptaría, cuántas veces sería restaurado, cuánto debía viajar y cuándo debía tocar, sólo había dos personas con las que me era posible hablar: para entonces ya había hablado con Greg muchas veces, así que mi próxima tarea era ponerme en contacto con Lev, el músico ruso que había prestado y finalmente vendido a Greg el violín. La primera conversación fue por teléfono y Lev me sugirió casi de inmediato que viajara a Glasgow y tomáramos un café. He rechazado invitaciones más sustanciales en Londres, que está mucho más cerca de mi casa, y sin embargo estaba tan metida en la historia de su viejo violín que no dudé un instante en aceptar la invitación para tomar café en una ciudad a casi quinientos kilómetros de distancia. Quedamos en encontrarnos cerca del conservatorio, y mientras veía a Lev acercarse caminando por Renfrew Street, con la luz del sol iluminando su cabello, me pregunté una vez más por qué las mujeres nos teñimos el nuestro, cuando tantas de nosotras podríamos llevar glamurosas coronas plateadas como la de Lev. Si recuerdan mi descripción de Greg, quizá piensen que este violín ha pertenecido solamente a hombres con una pelambrera excepcional, y es muy posible: dudo que la de Lev haya cambiado mucho desde su infancia salvo por el color. Su cabellera es una mata de pelo

espesa, brillante y bien peinada que le cae sobre los ojos, asombrosamente grandes y almendrados. Entramos directamente en el café, y Lev, colocado al borde de su asiento, empezó a hablar inmediatamente con su suave voz rusa, como si hubiera estado esperando mucho tiempo la oportunidad de recordar a un viejo amigo. «He tenido un violín como ése sólo una vez—comenzó—. Aunque es bastante pequeño tiene un poder asombroso, y un tono extraordinario, una dulzura en las cuerdas más bajas sin igual». Fue un alivio increíble oírselo decir, porque parecía justificar todo el tiempo que yo había dedicado a seguir la historia que justificaría ese glorioso sonido. «Supongo que eso no es sorprendente teniendo en cuenta que fue construido en Cremona», dije. «¡¿Cremona?!», exclamó. «Nunca pensé que fuese de Cremona, pero le puedo decir dónde lo encontré».

Lev me explicó que todavía estaba viviendo en el sur de Rusia cuando compró el violín a un viejo músico gitano en el mercado de Rostov del Don. Lo tocó durante una década aproximadamente en Rostov, antes de que él y su mujer Julia emigraran, primero a América y luego a Escocia, una década de la que aún hay recuerdos vivos, una década que puede rastrearse con mayor precisión y detalle que todo lo que yo había rastreado hasta entonces para descubrir su historia. Cuando en las mesas a nuestro alrededor la hora del café dio paso a la hora del sándwich, Lev me invitó a comer en su casa con Julia. Todavía me resulta difícil explicar qué sucedió a continuación, pero para cualquiera que conoce a Julia basta con decir su nombre, ya que es la embajadora en cualquier intercambio cultural entre Glasgow y su ciudad gemela, Rostov del Don. Hasta aquel día Greg había sido mi único aliado y confidente con respecto al violín de Lev. Pero entonces apareció Julia, con su ropa de vivos colores, anillos brillantes y el pelo negro con mechas azul cobalto a juego con sus ojos. Parecía dar por descontado que yo quería ir a Rusia a descubrir más cosas sobre el lugar en que había vivido el violín de su marido y la música que él tocaba, y mientras cortaba verduras y las echaba en una sartén, preparó un plan de viaje como si fuera tan sencillo como hacer una sopa. No sería seguro ni fructífero ir sola a Rusia, me explicó, y como Lev estaría ocupado con sus compromisos de ensayos y lecciones, se ofreció a ser mi guía y traductora. Cuando se levantó para hacer café, Julia empezó a hablar de visados y vuelos, como si mi decisión ya estuviera tomada. Una vez más se ofreció a hacer todo el trabajo rutinario, buscar la ruta más directa y barata a Rostov y arreglar mi visado, de manera que ir a Rusia empezó a parecer casi tan sencillo como quedarse en casa.

Cuando empecé a seguir la historia de los violines italianos—y en particular la del violín de Lev—pensaba que me llevaría a lugares cada vez más remotos de Italia, y durante un tiempo así fue. Pero luego comenzó a llevarme a destinos inesperados en otros países, como el teatro de la ópera en la Praga del siglo XVIII, las tiendas de marchantes de violines de París del siglo XIX y los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial. Y en aquel momento me estaban ofreciendo un viaje real fuera de Europa. Dudé—dudé bastante—, y sin embargo jamás había olvidado la música klezmer del violín de Lev aquella noche de verano años atrás. Ahora se escucha en muchas partes, pero originalmente klezmer era el

sonido de las fiestas de los judíos askenazis que hablaban yiddish. Y en algún lugar remoto en el interior de la música que me hechizó aquella noche había melodías que abarcaban la gran distancia entre el principio de esta historia en Italia y la vida del violín de Lev en Rusia. ¿Por qué? Porque algunos de los primeros askenazis que se asentaron en Europa se establecieron en el norte de Italia en el siglo IX. En la música que me hizo bailar aquella primera noche estaba incrustado el recuerdo de melodías que los violinistas askenazis tocaron hace siglos en las cortes italianas, posadas y ciudades comerciales, y que llevaron consigo mientras viajaban hacia el este, hacia el imperio ruso. Entre el final del siglo XVIII y la Primera Guerra Mundial, cuando los judíos fueron obligados a vivir en la Zona de Asentamiento, la música klezmer se convirtió en el sonido de celebración en pueblos embarrados y llenos de humo. Sin violines no había melodías y así, entre la montaña de posibles explicaciones para la llegada del violín de Lev a Rusia, aposté por la idea de un músico judío que habría viajado de Italia al este, hasta Rusia. Y por todas estas razones me encontré en un avión con rumbo a Rusia.

CONTRABANDEADO
EL VIOLÍN DE LEV EN LA URSS

Como Aeroflot me depositó en Moscú en mitad de la noche no pude encontrar ningún lugar en el que tomar una reconfortante taza de café mientras esperaba mi vuelo de conexión a Rostov del Don, aunque podría haber comprado todas las muñecas rusas que hubiera querido, como si fuera una necesidad de primer orden que debiera satisfacerse de día y de noche. Mientras esperaba bostezando y tiritando en una silla de plástico gris, me dio por pensar que una pulcra muñequita rusa podría ser una buena analogía de la experiencia que esperaba tener en Rostov. La historia del violín de Lev siempre me había recordado a un gran paquete envuelto en muchas capas de papel raído. Cada vez que aprendía algo nuevo sobre aquel instrumento era como si quitara una de esas capas para descubrir otro capítulo de la historia, de manera que terminó pareciéndome que jugaba a mi propia versión del juego infantil de «pasa el paquete». Esperaba que las cosas fueran muy diferentes en Rostov porque, en lugar de tener que confiar en relatos antiguos, podría hablar con personas reales, visitar los lugares reales donde Lev había ido con su violín e incluso quizá escuchar la clase de música que tocaban juntos. En ese estado entre el sueño y la vigilia, imaginé que la información que iba a descubrir sería tan fresca como el aroma de la madera dentro de una muñeca rusa, tan brillante como la pintura del exterior y tan precisa como los bordes de las dos mitades cuando se cerraban.

Al amanecer, nuestro avión emergió de una espesa nube sobre Rostov. Ya estábamos a finales de noviembre y, aunque esperaba que hubiera nieve, vi una franja de campos mojados bajo un cielo grisáceo. El nuestro era el único avión en la pista, pero pasamos junto a filas de drones en torno a los cuales se agrupaban soldados con sombreros de piel, charlando como hombres en una subasta de coches. No fue difícil detectar a Julia en la sala de llegadas, porque ella y su viejo amigo Gregor eran las únicas personas que había.

Gregor—o Grisha, como Julia me dijo que lo llamara—era nuestro autonombrado chofer y, aunque yo no podía saberlo, pasaría tanto tiempo en el asiento trasero de su Mercedes de 1970 que llegaría a convertirse en mi casa. Julia había llegado unos cuantos días antes, y mientras nos dirigíamos hacia la ciudad su teléfono sonó varias veces. Después de una llamada se volvió para decirme: «Como he contado a todo el mundo que vienes para averiguar cosas sobre el violín de Lev, no dejan de llamarme para preguntar si ya ha llegado Agatha Christie».

Lev solía tocar el violín en un club situado en el sexto piso de un hotel, y Julia había reservado habitaciones para ambas en el mismo. Años atrás, cada semana Lev embutía su camisa de cosaco bordada en los pantalones, metía éstos en unas botas altas y participaba en un espectáculo de variedades para extranjeros. Los fines de semana ganaba un dinero extra tocando en fiestas y bodas con una banda armenia. Todas éstas eran actividades muy diferentes a su trabajo cotidiano como

viola en el cuarteto de cuerda de Rostov. Durante su formación musical en el colegio y en el conservatorio Lev había sido violinista, pero el cuarteto necesitaba a un intérprete de viola y la oportunidad era demasiado buena para perderla. En Occidente nadie creería que un cuarteto sea un empleo a tiempo completo, pero en la Unión Soviética Lev y sus compañeros recibían un salario de jornada completa para trabajar juntos cada día, desmenuzando cada pieza de música que ensayaban, nota a nota, antes de volver a ensamblarla y tocarla con absoluta precisión. Uri, Sasha, Leonid y Lev eran jóvenes, ambiciosos, trabajadores y talentosos. Habían estudiado con los mejores maestros de cuartetos del mundo para seguir a continuación carreras muy soviéticas, combinando conciertos regulares para trabajadores en las cantinas de las fábricas con éxitos como ganar el gran premio en el concurso soviético Borodin en 1983.

Cuando llegamos al hotel se estaba registrando la tripulación entera de algún gran buque. Con sus camisetas de rayas, voluminosas parkas y gorros de piel, parecían atractivos extras de una película sobre historia naval. Nos sumamos a la larga cola en el mostrador de recepción y cuando finalmente llegó nuestro turno pedí un mapa de la ciudad. No tenían, porque no había turistas, sólo marineros, y quizá los marineros no necesitan mapas. Aunque estar en una ciudad desconocida sin un mapa te hace sentir totalmente desamparada, no me importó, porque pensé que pronto estaría creando mi propio mapa de Rostov siguiendo la vida del violín de Lev.

Mi habitación estaba en el octavo piso y daba a un parquecito. Normalmente habría estado prácticamente desierto en aquella época del año, pero el tiempo era tan agradable que todavía estaba lleno de vida. Aquella semana pude contemplar desde mi ventana el progreso diario de un cachorro aprendiendo a caminar con correa, ver los mismos grupos de gatos o perros callejeros, de cuervos y escolares que se reunían cada mañana y ver al mismo hombre caminando entre cubos de basura de camino a la cama cada noche. Julia y yo nos reunimos en la planta baja para tomar café. ¿Por dónde debíamos empezar? Cuando conocí a Greg en Glasgow me contó que Lev había comprado el violín a un gitano en alguna esquina del mercado de Rostov. Éste era el primer capítulo en la historia real del violín de Lev, y decidimos que sería nuestro punto de partida.

Grisha llegó por una calle lateral en su magnífico Mercedes antiguo y aparcó alegremente sobre la acera. Dimos una vuelta por la plaza frente a la catedral y nos abrimos paso a través de un mercado lleno de puestos cubiertos con toldos de lona. Era un día templado y nublado, pero el lugar estaba iluminado por los brillantes colores de manzanas, tomates, pepinos, cebollas, ciruelas, peras y remolachas, encurtidos enteros y con las pieles, y pilas altísimas de filigranas de coles y zanahorias ralladas en cada puesto. En algunos sólo vendían granadas, en otros vendían salsas caseras en cualquier botella que hubieran podido encontrar y otros dependían de los arándanos para ganarse la vida. Estas paradas estaban abarrotadas de frascos de mermelada de diversos tamaños, de cincuenta, cien o doscientos rublos, y rebosantes de bayas del color de la sangre. Había puestos de aceite de girasol local decantado en botellas de vodka o brandy, cada uno de ellos

con un tono dorado más o menos oscuro. Dondequiera que nos detuviéramos nos ofrecían una gota de aceite en el dorso de las manos. Cada uno era distinto, pero tenían un intenso aroma a nuez y me parecieron inesperadamente deliciosos. Nos parábamos en cada puesto para probar alguna de las especialidades que nos ofrecían sirviendo una generosa cucharada. Tras probar la cuarta y luego la quinta muestra de col encurtida, Grisha gruñó: «Todas saben igual, sólo cambia el precio». Pero qué equivocado estaba: Rostov fue antiguamente un puerto muy concurrido que comerciaba con pieles siberianas, caviar de Astrakán, tabaco turco, hierro de los Urales, cereal y pescado ahumado, y siempre fue un lugar multiétnico. El río Don señala la frontera entre Oriente y Occidente, de manera que cuando llegué a sus riberas me di cuenta de que seguir los pasos del violín de Lev me había llevado hasta los confines de Europa. Teniendo en cuenta toda esa variedad étnica y geográfica, no es de extrañar que cada versión de un encurtido en el mercado resulte sutilmente más intensa, más dulce, más crujiente o más suave que la anterior. Grisha aguardaba mientras comprábamos una caja de plástico llena de brillantes pimientos rojos, otra de rodajas de berenjena rellenas de nueces molidas y por último un poco de col encurtida. Un grupo de mujeres sonrientes se cruzó en mi camino mientras nos alejábamos de los puestos. Eran del norte de Rusia, dijo Grisha, tierra de setas. Era una tarde cálida y sin embargo iban envueltas en bufandas y gruesos abrigos, y llevaban ristras de setas secas pinchadas en las mangas. Recorrían lentamente el lugar, con los brazos estirados, como árboles de Navidad regordetes y animados. Probablemente les habría comprado algunas setas, pero Julia me quitó la idea de la cabeza porque al ser del norte no sabía cuáles eran ni cómo cocinarlas.

Subimos las escaleras hasta el mercado de quesos donde todo era blanco: los cubos de leche agria, el yogur, el kéfir y las pilas de quesos frescos. Habríamos podido volver a atiborrarnos a base de las muestras que nos ofrecían de aquellos níveos alimentos. En otra parte del mercado había puestos repletos de albaricoques secos, rodajas de manzana, peras cortadas por la mitad, arándanos, bayas de espino, rodajas de piña, ciruelas e higos, sacos de avellanas y nueces, cubas de brillantes uvas pasas y sultanas. Un chico uzbeko me pesó una bolsa de uvas pasas y me dijo que me salían a ochocientos rublos, pero añadió otra cucharada y sólo me cobró quinientos rublos. Eso hizo que aquel puesto me resultara irresistible y compré un poco de todo, pero cuando llegué a mi habitación todo sabía a lo mismo: a leña quemada.

En el aire plomizo y fresco flotaban diversos aromas, pero cuando llegamos a los puestos de pescado nos recibió un fuerte olor. En la segunda mitad del siglo XIX, cuando Rostov era el mayor puerto y principal nudo ferroviario del sur de Rusia, el caviar y los pescados locales se transportaban en barco desde el norte hasta Rostov y de ahí a los mercados interiores del imperio. En aquellos tiempos el pescado estaba ahumado o conservado en hielo, a diferencia de los frescos lucios, esturiones y bagres que se agitaban en las cajas de plástico poco profundas que me rodeaban, cuya agua supuestamente aireaba una oxidada botella de oxígeno detrás de cada puesto. Había cajas llenas de cangrejos de río de brillantes ojitos negros

que no paraban de moverse. No me van nada los crustáceos: no disfruto del íntimo rito de arrancarles las patas y abrir sus caparazones, me parece una terrible intromisión en su privacidad. Y luego hay que succionar y chupar, la verdad es que no me gusta en absoluto. Sin embargo, los cangrejos de agua dulce son un manjar en todas partes y unos días más tarde, esa misma semana, me avergoncé cuando los amigos de Julia nos invitaron a cenar. Sencillamente fui incapaz de hacer justicia al gigantesco bol que pusieron delante de mí rebosante de cuerpecitos con unos ojos tan negros y brillantes que parecía como si no les hubiera afectado en absoluto el haber sido hervidos.

Cada puesto del mercado de pescado estaba decorado con pescado seco y ahumado dispuesto en dorados ramilletes iridiscentes a la luz de una bombilla desnuda. Cuando pedíamos un trocito para degustar cualquiera de los pescados en conserva siempre se producía la misma operación, una sutil incisión con la cuchilla de una navaja afilada debajo de la aleta. «Antes de la Revolución—me contó Julia, mientras yo me metía un pedacito de pescado en la boca—había tanto pescado en el Don que la gente solía secarlo y utilizarlo en lugar de leña. Pero con la Unión Soviética los desechos industriales contaminaron el río y ya no volvió a ser el mismo». «Mmm, gracias por la información, Julia».

El mercado principal con sus montañas de fruta desecada, puestos de calcetines, sombreros, navajas y montones de cacerolas apiladas nunca había sido el lugar para vender un violín. Pero cuando llegamos al bazar, situado junto a las cúpulas doradas de la catedral que iluminan el cielo y sobre los raíles del tranvía, vi mezclarse a los fieles con los auténticos buscadores de gangas, y la posibilidad de que los atropellara un tranvía los igualaba a todos. Una anciana parada sobre los raíles ofrecía tubos rotos y cajas de insecticidas caseros en una bandeja de cartón: tenía productos para acabar con avispas, cucarachas, ratas y hormigas, y tal vez incluso con el comprador del veneno. Frente a la anciana alguien había hecho un nido con unos cuantos gorros de lana puestos bocarriba y los había llenado con un montón de gatitos callejeros que ella acomodaba continuamente tratando de dulcificar la visión de sus cuerpecitos esqueléticos y caritas sarnosas. Otra mujer llevaba un rechoncho cachorro de pequinés como una banda cruzada en su generoso pecho y trataba de venderlo. Fue en este lugar liminal, entre animales no deseados, ramos de eneldo fresco, rábanos y radios rotas donde Lev pudo haber divisado a un viejo vendiendo trastos en el suelo. Vi a un vendedor similar junto a los raíles del tranvía, pero no tenía gran cosa que ofrecer salvo una tetera abollada, una taza y un par de botas del ejército agujereadas. Probablemente Lev no tenía necesidad de otro violín, y menos aún de uno sucio y sin cuerdas. Pero, como quien se rodea de perros o tiene tantos hijos que otro más no le supone ninguna diferencia, habría comenzado casi automáticamente a regatear. Habría comprobado si la tetera tenía fugas, acercado las botas a sus pies como para ver el tamaño y preguntado por el platillo para la taza desportillada antes de hacer finalmente una oferta por el violín. Pudo haber comprado la tetera por el mismo precio, pero como en ese caso la utilidad era el único criterio de valor abandonó el mercado con el violín bajo el brazo. Había llegado a su vida tan casualmente

como un gato abandonado que se desliza por la puerta de atrás, pero él reconoció inmediatamente que era un instrumento excepcional.

Lev tocaba aquel violín sobre todo con la banda de bodas armenia, pero como el invierno no es estación de bodas en ningún país Julia tuvo que idear otras maneras de presentarme a la diáspora armenia y su música en Rostov. Su presentación comenzó inesperadamente mientras conducíamos a toda velocidad a través del tráfico nocturno de regreso al hotel, o eso es lo que creí que estábamos haciendo hasta que otro de los amables amigos a los que Julia llamó para que nos hiciera de chofer y nos llevara en busca de las pistas del violín se volvió y mirando por encima del hombro exclamó en voz alta: «¡Éste es un momento muy emocionante para ti, Helena! ¡Ahora vamos a ver un teatro con forma de tractor!». Y eso hicimos, plantándonos en medio de una plaza colosal, rodeados de la miríada de luces del tráfico, carritos de bebidas, carteristas y grupos de jóvenes. Pese a que el amigo de Julia estaba inquieto por haber aparcado el coche allí, a mí me costaba reconocer forma alguna de tractor en el edificio, porque no tenía el contorno de ninguno que yo hubiera visto jamás. Julia y su amigo me escrutaban, yo escrutaba el edificio y el tráfico seguía rugiendo. «¿Ya lo has visto, Helena?». «Pues no», y de nuevo: «No lo veo, no», hasta que por fin me di cuenta de que el modelo era el tractor soviético arquetípico con ruedas oruga. «¡Ya lo veo!», grité, y nos precipitamos de vuelta al coche aliviados de marcharnos. De camino al hotel Julia me explicó que hasta 1930 no había nada más que campos de trigo en el lugar que ahora ocupaba el tractor y la plaza donde se encontraba, y que ese espacio abierto había sido la frontera entre la ciudad de Rostov y el asentamiento armenio llamado Nor Najicheván (o Nuevo Najicheván, para distinguirlo del Najicheván de Azerbaiyán). Al día siguiente regresamos a la plaza del teatro en forma de tractor, cruzando de nuevo la vieja frontera de camino al museo de la Amistad Ruso-Armenia.

Nor Najicheván fue absorbida por Rostov en 1928 y sin embargo supe que habíamos llegado porque todavía resultaba un lugar muy especial. A los lados de las calles y en las plazas principales podían verse imponentes iglesias, casas, teatros y escuelas del siglo XIX. Los álamos habían cubierto de hojas de un amarillo mantequilla las aceras, y en las ventanas y los porches macetas de geranios daban una nota de color en la tenue luz invernal. El museo se encuentra en un bonito edificio del siglo XIX y en su interior nos aguardaba la conservadora, a nuestra exclusiva disposición. Aunque hablaba inglés prefirió hacer la visita en su lengua, así que a la pobre Julia le tocó traducir todo lo que nos explicaba sobre su historia ancestral. Mientras hablaba contemplé a mi alrededor los retratos de autores, políticos, profesores y científicos famosos que habían vivido en Nor Najicheván durante años, además de las vitrinas llenas de herramientas, utensilios e instrumentos musicales tradicionales armenios, trajes nacionales, ruecas y libros. Como el violín de Lev, cada uno de los objetos del museo tenía su propia historia que contar, todas ellas vigentes, fascinantes y clamando por ser escuchadas. Tomemos el *târ*, por ejemplo: era un instrumento de cuerda pero su estrecho cuerpo y el cuello largo y elegante me recordaron más una garza que un violín. Y

si hubiera podido habría contado una historia muy diferente, porque mientras los lutieres de toda Europa pasaron los siglos XVI, XVII y XVIII perfeccionando la estructura técnica y el diseño de los violines, los *târs* continuaron siendo toscamente ensamblados con madera verde. Y mientras los violines estaban conquistando a sofisticados públicos en cortes, catedrales y teatros de ópera, los granjeros y campesinos armenios utilizaban los *târs* para tocar música sencilla en campos y pueblos.

De todas las comunidades étnicas de Rostov, el lazo entre armenios y judíos era especialmente fuerte. Habían vivido unos junto a otros durante al menos doscientos años y por ello era inevitable que músicos judíos y armenios tocaran juntos, intercambiaran melodías y las incorporaran a sus propios repertorios. También era inevitable que se invitara a bandas armenias a tocar en bodas judías, donde los asistentes jamás se habrían sentido satisfechos con melodías que no incluyeran el sonido de un violín. Esto debe haber ocurrido tan a menudo que no es extraño que un violinista judío—como Lev—no tardara en convertirse en un miembro esencial de una banda armenia. Esta peculiaridad local nunca ha sido registrada en ninguna historia oficial de la música armenia, y sin embargo resulta tan familiar para la comunidad local de Rostov que no suscita ni comentarios.

La banda de bodas con la que Lev solía tocar había desaparecido tiempo atrás, pero un día Julia me contó que había podido recuperar el contacto con una pareja armenia en cuya boda habían tocado en 1981. No había duda de que el novio había aprovechado los años transcurridos, según me explicó Julia: «Ahora es un oligarca, así que nunca podrás conocerlo». Sin embargo, Julia, que no en vano dirigía talleres sobre pensamiento lateral, le preguntó si podía prestarnos una copia del vídeo de su boda, lo que me permitiría ver y escuchar a Lev tocando el violín con la banda. La posibilidad se cernió sobre nosotros durante toda la semana: era pedir un gran favor en nombre de un extranjero, y como este oligarca no era un hombre que respondiera a los mensajes, no nos quedaba más remedio que esperar. Un día, sin embargo, al regresar al hotel encontramos un sobre para Julia en la recepción. Dentro había dos copias en DVD del video de la boda. «Creo que deberíamos enviarle una de las botellas del whisky que trajiste», me dijo Julia. Pese a que era un whisky de malta, sabía que no estaría a la altura del oligarca, pero igualmente se lo enviamos en un taxi.

Si les digo que pedir la mano de una novia armenia, comprometerse y celebrar la boda son escalas de un viaje que pueden durar varios días y que todos los momentos de cada etapa deben ir acompañados de música y baile, comprenderán por qué Lev dijo que se preocupó por su resistencia física cuando lo invitaron a unirse a la banda. El cámara había comenzado a grabar por la mañana, cuando la banda acompañaba al novio y a unas cuantas mujeres de su familia mientras bailaban por las soleadas calles de Nor Najicheván hasta la casa de la novia. Vi a Lev andando a zancadas detrás de ellos. Evidentemente estaba más joven, pero curiosamente también el violín brillando a la luz del sol de otoño parecía más joven. Vimos a la familia de la novia salir en tromba por la puerta para dar la bienvenida al novio, y luego, como invitados furtivos, la cámara nos llevó detrás

de los músicos y vimos al hermano mayor del novio pedir la mano de la novia a la familia de ella. A medida que transcurría aquel día tan cuidadosamente coreografiado, siempre nos encontrábamos en el lugar correcto en el momento correcto. Nos plantamos en la puerta del dormitorio con una multitud de mujeres para atisbar a la novia en medio de una explosión de volantes, y luego seguimos la ruidosa comitiva de coches engalanados que avanzaba lenta pero imparable a través de las callejuelas de Nor Najicheván. La ceremonia de boda fue larga, pero aguantamos para ver al novio y a la novia coronados como reyes de su nueva casa, y ocupamos de nuevo nuestro sitio para contemplar su triunfante regreso de la iglesia. Vimos las mesas cargadas de comida y vasijas llenas de uvas y granadas, a los niños cansados y al tío lloroso, a las tías pletóricas, a la cocinera con su delantal, y al novio y la novia bailando en un estrecho espacio entre las mesas. Manos levantadas, muñecas girando sin cesar, sujetaban fajos de billetes que los invitados deslizaban entre sus dedos. Por fin llegó la noche después del largo día, el novio encendió un cigarrillo y la cámara se centró de repente en el violín de Lev, porque durante cada fase de la ceremonia y celebración la música había sido una presencia tan continua e incesante como las olas en la costa. Estaba claro desde el principio que aquellos músicos armenios no eran puristas, ya que no tocaban ninguno de los instrumentos que había visto en el museo de Nor Najicheván. Tenían un clarinete en lugar del *duduk* o *zurna* tradicionales, el tambor no era un *dhol*, había dos acordeones y Lev tocaba un violín. Tampoco había nada de purismo en el repertorio: Lev atacó una melodía armenia, pero no tardó mucho en transformarse en una melodía klezmer, luego en una canción de Georgia, para pasar a un ritmo gitano, antes de volverse moldava y luego de nuevo armenia. El violín de Lev, junto a los otros instrumentos, tejió una fusión pancaucásica maravillosamente genérica de música irresistible para bailar sin parar. Y si esas épicas bodas que se prolongaban un fin de semana dejaron alguna huella en su voz, ahora sé que sólo sería el grito de un animal festivo, el clamor de una gramola internacional, una máquina para bailar y repartir dinero, y un generador de júbilo a toda potencia.

Hacía mucho tiempo que Lev había perdido contacto con la banda, pero Julia no se dio por vencida y al final de la semana logró concertar una cita con el clarinetista. Nos reunimos en el inmenso restaurante de un hotel en las afueras de un pueblo armenio que colindaba con Rostov. No había más que otras tres personas en una sala construida para grandes celebraciones, el camarero, una mujer armenia llamada Yelena, que era una antigua compañera de colegio de Julia, y otra callada amiga con los incisivos de oro y ojos cansados. Enseguida nos pusieron comida sobre la mesa, un bol de arándanos lo suficientemente maduros para que soltaran un poco de zumo y una botella de vodka. Yelena marcó la pauta al proponer un brindis por la amistad: «Es fácil dar la vida por un amigo, pero difícil encontrar a un amigo por el que desees dar tu vida». Yo me subí al carro: «Por los nuevos amigos», dije con firmeza mientras sentía la mirada de Julia clavada en mí, vigilando que siguiera sus instrucciones (exhalar aire antes y después de apurar cada vaso de vodka). Julia y Yelena salieron para fumar un

cigarrillo y cuando regresaron Yelena estaba lista para un nuevo brindis: «Los amigos son como guijarros en la playa: algunos se deslizan entre tus dedos y otros son demasiado grandes para dejarlos caer, así que hay que aferrarse a ellos para siempre». En ese momento llegó Misha, el clarinetista. Parecía encantado de ver a Julia y sacó la cartera para darle su tarjeta y que no volvieran a perder el contacto. Llevaba la cartera sujeta con varias gomas que tuvo que retirar antes de sacar la tarjeta. Cuando Yelena le pidió otra para ella, Misha tuvo que volver a retirar las gomas y la operación pareció más laboriosa. Yelena y Julia se conocían desde hacía mucho tiempo y me pregunté si antaño también habrían competido por los chicos. En las viejas amistades algunas cosas no cambian nunca y decididamente aquella había sido la primera muestra de competencia entre ellas esa noche. Misha se acordaba perfectamente de Lev: «Tuvimos suerte de tenerle con nosotros —contó—, porque Lev era el culto, el único que había estudiado música». Entonces Misha subió a la terraza del restaurante y empezó a tocar el clarinete para nosotras, con un casete como acompañamiento. Yelena y Julia se pusieron en pie y comenzaron a bailar en aquel vasto espacio. *Dari dari dam, dari dan dam*, decía la dulce voz del clarinete de Misha, mientras Yelena se pasaba los dedos por el pelo y se frotaba las caderas con las manos con la pasión de una adolescente. Entretanto yo permanecía tranquilamente sentada junto a su silenciosa amiga masticando pulpa de arándanos tan espesa como un pudin.

Lev había poseído el violín durante una década más o menos antes de que él y Julia decidieran emigrar a Boston en 1990. Aunque las reformas de Mijaíl Gorbachov facilitaron un poco la emigración en aquella época, seguía siendo difícil para un viejo violín salir de la Unión Soviética. El Estado clasificaba de antiguo cualquier violín hecho antes de 1870 y las familias de emigrantes no tenían derecho a llevarse antigüedades al partir. A primera vista puede parecer una manera razonable de proteger el patrimonio nacional de Rusia, pero en la práctica también fue un sistema para hacer que los objetos realizaran el trabajo sucio del Estado como los nazis habían hecho al confiscar los violines de músicos judíos durante la Segunda Guerra Mundial. En este caso el Estado negaba a músicos emigrantes la posibilidad de encontrar trabajo cuando llegaran a su nuevo hogar, lo que Lev describía como una manera de mantener el control sobre ellos después de que abandonaran el país. Cuando me habló de aquel asunto en Glasgow todavía seguía enfureciéndolo y afligiéndolo: «Yo había pagado el equivalente a siete salarios anuales por la viola que tocaba en el cuarteto—me explicó—, así que ya te imaginarás cuánto significaba para mí. Evidentemente, como no pude pagarla de una vez trabajé y trabajé, y necesité tres o cuatro años para terminar de pagarla, no obstante el Estado decía que era suya. ¿Cómo era posible? No es de extrañar que los músicos de la Unión Soviética encontraran tantas maneras de sacar del país de contrabando sus instrumentos».

Los emigrantes de Rostov embalaban las pertenencias que podían llevar consigo en cajas de madera para el transporte. Cuanto más grande fuera la caja, más caro era enviarla, pero era posible meter lo que uno deseara, siempre y cuando no fuera una antigüedad. Cuando por fin obtuvieron los papeles para emigrar, Lev y

Julia tuvieron que decidir cómo sacar los instrumentos del país y qué otras posesiones debían llevar consigo. Sin embargo, el primer reto de Lev fue encontrar suficientes tablones para hacer una caja de madera para transporte. «Nunca he comprendido—me dijo una vez—por qué un país con tantos bosques andaba escaso de madera». Pero así era, y finalmente tuvo que ir a un cementerio para pedir algunos tablones de madera de ataúd. «¿Para qué los quiere, ha muerto alguien?», le preguntaron los funcionarios del cementerio. Como la respuesta de Lev—iba a utilizar las tablas del ataúd para hacer una caja de embalaje—no les pareció adecuada para la administración, conforme rellenaban el apartado de «Uso» en el formulario apuntaron «Propósitos rituales». Lev, perplejo, les preguntó: «¿Qué propósitos rituales?». «Ah, vaya usted a saber—le respondieron —, pero como ustedes los judíos siempre están haciendo cosas extrañas y nadie entiende lo que se traen entre manos, "propósitos rituales" no llamará la atención». Y así se solucionó el asunto.

¿Qué debían meter en la caja? Ésta fue la pregunta que atormentó a Lev y Julia durante semanas. Cuando miro a mi alrededor los montones de objetos que se han acumulado en casa, no tengo idea de qué decidiría llevarme si tuviera que iniciar una nueva vida. Siempre consideraré algunas de las cosas que me rodean como pertenencias de mis padres o de mis suegros. Otras las han abandonado nuestros hijos en dormitorios y en el desván y otras se las guardamos, aparentemente para siempre, a parientes en continua mudanza. Y por último están nuestras cosas, que nunca he tenido que valorar y de las que jamás he tenido que prescindir. He observado que estos objetos son pacíficas posesiones, porque no tienen la carga sentimental de las que conocí siendo niña. Sin embargo, también les llegará su turno, porque estoy segura de que ya están hundiendo sus raíces en las emociones de la siguiente generación. Y al tener que vaciar la casa de mi madre aprendí que algunas de las cosas que más me gustan—porque están desgastadas por los años y el uso—pronto empezarán a parecer un poco desagradables para esa nueva generación. De todas estas cosas no tengo ni idea de cuál elegiría para recordarme mi identidad y mi historia. ¿Qué habría empaquetado en esa pequeña caja de madera para empezar una nueva vida? No lo sé, porque he vivido demasiado tiempo en este desorden sin necesidad de preguntarme nunca qué es lo que más me importa.

Cuando Lev rememora las decisiones que Julia y él tomaron sobre qué meter en la caja, me explica: «Éramos como dos niños recién nacidos, porque no sabíamos nada del mundo de allá fuera ni qué necesitaríamos para sobrevivir allá. Ni siquiera habíamos tenido una cuenta bancaria». Desde luego corrían muchos rumores sobre lo que era necesario para vivir en Estados Unidos y los escucharon todos: como la mayoría coincidía en que era importante llevar ropa de cama, al final la mayor parte del espacio de la caja lo ocuparon mantas.

Todos los emigrantes debían embalar sus cajas en el patio de aduanas y Julia todavía recuerda aquel lugar lúgubre: «Era tan frío como la estación de tren de un gulag. La única diferencia era que al otro lado de la verja veías Rostov en lugar de Siberia». Un oficial de aduanas debía aprobar cada artículo antes de guardarlo en

la caja, pero como de vez en cuando lo llamaban ése era el momento para deslizar algo dentro sin ser visto. La gente a veces contrabandeaba cosas por otros, cosas vitales como instrumentos musicales u objetos más pequeños, como las cucharas de plata que se regalaban a los bebés y pasaban de una generación a otra en las familias judías, o joyas que tal vez no eran muy valiosas pero tenían un inmenso valor sentimental para sus propietarios.

Cuando llegó el momento de sacar el violín del país, todo lo que Lev pudo hacer fue quitarle las cuerdas, darle un beso, deslizarlo entre la ropa, colchas y libros, y confiar en que todo saliera bien. Y así es como el violín de Lev salió de Rostov, un polizón escondido entre las pertenencias íntimas de una familia amable que fletó su caja a Israel. En cuanto a mí, un día partí de Rostov antes del amanecer. Julia todavía dormía, pero me había pedido un taxi la noche anterior y estaba claro que había dado una serie de instrucciones al conductor, que estaba dispuesto a seguirlas al pie de la letra. Como mi amanecer era su crepúsculo, el taxista estaba de talante expansivo. Hablaba sin parar mientras conducía hacia el aeropuerto por calles vacías, y a veces nos entendíamos. Cuando llegamos salió conmigo y aceptó mi pago, pero en lugar de darme la maleta y despedirse, como yo esperaba, me acompañó al interior y mientras facturaba permaneció junto a mí con una solícita expresión en la cara. Después de eso, yo estaba segura de que se marcharía, pero me acompañó a la puerta de embarque donde tomó mis manos entre las suyas y las apretó con firmeza. Cuando me volví para mirar allí seguía saludando lleno de entusiasmo. De vez en cuando todavía me pregunto qué le diría Julia, quizá: «Asegúrate de que embarca sin percances»… En cualquier caso, estaba claro que sabía cumplir con un encargo.

Todos los músicos del cuarteto de cuerda de Rostov dejaron la Unión Soviética aproximadamente al mismo tiempo que Lev, pero a veces se reunían para tocar juntos. En 1991 los invitaron a participar en un festival de Glasgow para conmemorar el nacimiento de Prokófiev. Por supuesto Lev tocaba la viola en el cuarteto, así que dejó su violín en Boston. Sin embargo, aquél fue el principio de un proceso que terminaría con el traslado de su violín a Glasgow y el inicio del siguiente capítulo de su vida.

Todo comenzó al final de una fiesta en casa de otro músico. Las habitaciones estaban abarrotadas, el ambiente era festivo y había un pequeño perro correteando entre las piernas de los invitados. Sobreexcitado, alterado o tal vez porque todavía era un cachorro, empezó a destrozar un periódico que había caído al suelo. Alguien recuperó el periódico y al ojear la página arrancada vio que era la de ofertas de empleo y advirtió un anuncio para el puesto de primer viola en la Scottish Opera. «¿Por qué no lo solicitas, Lev?», le dijeron todos sus amigos escoceses, y alguien terminó haciendo una llamada telefónica y organizándole una audición antes de que tomara el vuelo de regreso a Boston al día siguiente. Greg, miembro de la orquesta de la Scottish Opera en aquella época, fue el encargado de hacerle la audición. Cuando Lev consiguió el puesto, su violín emigró de nuevo, esta vez de Boston a Glasgow. Entonces Lev y Greg iniciaron una amistad que finalmente pondría el violín en manos de Greg, un día yo lo escucharía tocar

por casualidad y me embarcaría en un viaje que, como quien no quiere la cosa, ha ocupado cuatro años de mi vida.

De vuelta en Gran Bretaña me tocaba averiguar el papel que desempeñó Greg en la historia, cómo dio con el violín de Lev y qué vida llevó junto a él. Y así fue como nos sumergimos en un capítulo tan triste de su existencia que me sorprendió que quisiera hablar del mismo, pero Greg no tiene empacho en admitir que los episodios de depresión profunda solían ser un rasgo habitual en su vida. Justo antes de encontrarse con el violín de Lev por primera vez estaba tan deprimido que hizo dos intentos de suicidio: «Fracasos descomunales ambos», me dijo, feliz de poder reírse al recordarlos. En aquellos tiempos trabajaba para la Scottish Chamber Orchestra y tocaba otro violín italiano, pero como veía tan negro su futuro ya no lo necesitaba y por eso debió de ofrecérselo a un comerciante de Mánchester. Condujo hacia el sur bajo una lluvia torrencial con el violín en el asiento trasero. Era más de medianoche cuando llegó a su destino, pero se negó a entrar. Como un padre que da un niño en adopción, entregó el violín en la puerta, volvió directamente al coche y condujo de nuevo rumbo a casa.

Greg durmió hasta tarde la mañana siguiente, y al despertar se dio cuenta de que llegaría tarde al ensayo y, peor aún, de que no tenía violín para tocar: era un problema que tendría que resolver cada día durante los próximos seis meses, en los que dependió de amigos y colegas para que le prestaran sus instrumentos de repuesto y estuvo obligado a tocar con cualquier instrumento a su disposición. Algunos de esos violines prestados eran decentes, otros relativamente malos, de modo que pronto sus colegas empezaron a preguntarle: «Greg, ¿qué haces tocando esos ridículos violines en la Scottish Chamber Orchestra?», o «Greg, ¿cómo se te ocurre grabar las sinfonías de Mendelssohn con un violín de juguete?». Sabía que necesitaba comprar otro violín, pero había vendido el último tan mal que no podía permitirse reemplazarlo por otro igual de bueno. Un músico siempre prueba un violín antes de comprarlo para ver si son compatibles, de modo que entonces comenzó una desalentadora etapa de probar violines modernos. En un momento dado tuvo tres violines a prueba al mismo tiempo, pero ninguno tenía una voz con la que pudiera identificarse. Fue entonces cuando llamó a su viejo amigo Lev y le pidió ayuda para tomar una decisión. Lev acudió y escuchó atentamente a Greg tocar un violín tras otro, y entonces, como cuenta, le dijo: «¿Por qué te molestas en comprar un violín, Greg? Yo tengo en casa uno precioso que puedo prestarte».

Y éste fue el sinuoso camino, empedrado de infelicidad, casualidades y contratiempos, que puso el violín de Lev en manos de Greg por primera vez. Cuando me contó cómo llevó a Lev a casa en su coche, cómo subieron las escaleras hasta su piso y cómo contempló a Lev abrir un armario y sacar un estuche de violín, su voz delató una profunda emoción. En cuanto deslizó el arco por las cuerdas la primera vez, Greg se dio cuenta de que estaba escuchando su propia voz: «Sentí una conexión total con su sonido—me contó—. Me respondía con ese tono lúgubre en los graves que no había encontrado en ningún otro

violín, y en su voz había una tristeza que aún me obsesiona. Reconozco la misma tristeza en mí mismo y puedo expresarla perfectamente a través de este violín. Siempre había deseado producir un sonido del que yo formara parte y era éste». Y en aquel momento, después de meses de habitar una sombría tierra salvaje de depresión y tocar de forma chapucera, Greg supo que había sido rescatado porque «de repente había encontrado mi voz, un sonido que diría todo lo que yo deseaba decir».

Desde la noche en que yo misma escuché ese sonido por primera vez he permitido que la historia del violín de Lev me llevara dondequiera: he tomado trenes y aviones, subido montañas, pasado días en bibliotecas y depósitos de madera, asistido a una escuela de fabricación de violines e incluso viajado a Rusia. Ahora que lo pienso, creo que me esforzaba por comprender hasta qué punto la voz de un violín sin valor me había atrapado para emprender una tarea tan esforzada, y en varias ocasiones pensé en dar por terminada nuestra extraña relación. Sin embargo, unos meses antes había oído decir a Florian Leonhard algo que me hizo estar segura de que la historia del violín de Lev no había concluido para mí: me comentó que los informes de dendrocronología son la prueba científica que él y otros marchantes utilizan para respaldar sus conclusiones sobre la procedencia de los instrumentos. ¿La prueba científica? Desde el momento que lo escuché me había preguntado qué podría decir un informe de dendrocronología sobre el violín de Lev y si podría aportar algo a la historia que yo llevaba tanto tiempo desenredando. ¿Ratificaría esa prueba sus credenciales de Cremona y validaría la historia que yo contaba? ¿O se revelaría el violín de Lev como un impostor en mi vida y también en la de Greg? La perspectiva de una prueba me tentaba y repelía al mismo tiempo. La dendrocronología me parecía la antítesis de todo lo que yo amaba en el violín de Lev y su historia. Era una expresión perfecta de la hipervigilancia de nuestro siglo XXI y de la intolerancia a la incertidumbre, mientras que la historia del violín de Lev parecía pertenecer a un lugar antiguo, difuso, apenas iluminado por velas, donde el misterio todavía podía florecer y la verdad resultar aproximada. ¿Qué hacer? Indecisa, descubrí que tenía más en común con los creyentes que hacían cola para besar la reliquia de la lengua de san Antonio en Padua de lo que yo imaginaba. Si quería descubrir la verdad absoluta sobre la edad y el origen del violín de Lev sólo tenía que pedir a Greg una fotografía de los tres anillos en la tabla armónica y enviar la imagen a un dendrocronólogo. Pero, como los peregrinos de Padua, estaba desovillando una historia sobre un objeto en el que yo quería creer desesperadamente, y aunque había pruebas científicas que permitían demostrar o rechazar nuestras historias, ni Greg ni yo parecíamos inclinados a utilizarlas. Dicho esto, la dendrocronología me daba mucha curiosidad. En el pasado no había más remedio que confiar en los instintos y opiniones de los marchantes y expertos para establecer el origen de los viejos italianos, pero actualmente disponemos de un proceso científico que puede acabar con siglos de opiniones de expertos y revelar verdades absolutas. Esto era lo que me interesaba cuando concerté una cita con el dendrocronólogo.

CONTAR LOS ANILLOS
LA PRUEBA DE DENDROCRONOLOGÍA Y EL RESULTADO

Peter Ratcliff se formó inicialmente como artesano y restaurador de violines, y las paredes de su taller en una estrecha calle secundaria de Hove, en East Sussex, están llenas de instrumentos que aguardan su atención. ¡Un momento, violines!, Peter ya no os fabrica ni os repara porque ha adoptado una profesión mucho más espectacular. A veces los resultados de alguna de sus pruebas pueden detener una subasta de violines y otras pueden modificar el valor de un instrumento en miles de libras, o incluso cientos de miles.

El trabajo de Peter se centra en los anillos de crecimiento. De niños nos enseñan que los árboles generan un anillo cada año, así que es posible saber la edad contando el dibujo de anillos concéntricos del tronco cuando se tala. Cuando era niña solía sentir lástima por los árboles, ya que sus cumpleaños sólo podían celebrarse cuando estaban muertos. En realidad, los anillos de un árbol que crece a media altitud pueden decirnos mucho más sobre el pasado del mismo que su edad: son un registro impreso en la madera de todos los altibajos de su existencia, un recuerdo de veranos calurosos e inviernos inclementes, de sequías, inundaciones y cambios de luz cuando los árboles cercanos cayeron o fueron talados. Los árboles que crecen a media altitud son tan sensibles a su entorno que los abetos que crecen muy juntos tienen patrones de anillos radicalmente diferentes. Sin embargo, la madera de resonancia que se utiliza para hacer las tablas armónicas de los violines siempre se obtiene de árboles talados en bosques de montaña como Paneveggio, donde el suelo uniformemente pobre y los inviernos fríos son la influencia dominante en el crecimiento, de manera que todos los árboles que crecen en la misma zona tenderán a mostrar patrones de anillos de crecimiento muy similares. La profesión de Peter depende de esta similitud, y me explicó que si alguna vez yo decidía pedir una prueba del violín de Lev él la realizaría mediante una referencia cruzada de las variaciones anuales del crecimiento del anillo del abeto de su tabla armónica con los patrones de crecimiento de todas las demás muestras de la base de datos donde guarda información extraída de los cinco mil instrumentos aproximadamente que él ha sometido a prueba, ciento cincuenta de ellos construidos por Stradivari en Cremona, además de la información compartida con otros dendrocronólogos de todo el mundo y las cronologías de referencia regionales amablemente publicadas por el International Tree-Ring Data Bank. La referencia cruzada entre una fotografía de los anillos del árbol en la tabla armónica del violín de Lev y todos sus datos la realizaría un software informático especialmente desarrollado para él en Ucrania: «Encontré a un tipo en Internet—me explicó—y simplemente le envié un algoritmo estadístico para comparar las fechas de una serie de anillos con otra. Estuvimos desarrollando el software juntos durante al menos tres años antes de que me diera cuenta de que mi colaborador no tendría más de trece años

cuando empezamos». Quizá el software de Peter se originó como un trabajo escolar para la asignatura de Tecnología Informática en una escuela de Ucrania, quién sabe, pero hoy en día es la base de un negocio de tanto éxito que después de diez años en la profesión está considerado como uno de los mejores dendrocronólogos del mundo.

Cuando el software revela una correlación muy alta entre la muestra que está analizando y alguno de los patrones de anillos de la base de datos, Peter traza los dos patrones en un gráfico. Si son muy similares ello sugiere una estrecha relación entre el crecimiento de los dos árboles, pero Peter nunca se apresura a sacar conclusiones: «A veces puedes analizar un violín desconocido que resulta tener el mismo patrón de anillos que un Stradivarius, pero hay que emplear el sentido común y si el instrumento no se parece a un Stradivarius, probablemente no tenga nada que ver con él».

Y en eso consiste la dendrocronología, una combinación de ciencia pura y dura con sentido común, un punto de referencia en el incierto mundo del negocio de los violines, donde gran parte de su valor se basa en supuestos sobre la edad y la procedencia del instrumento. Todavía recelaba de encargarle a Peter la prueba del violín de Lev, pero a medida que pasaba el tiempo la tentación de poner a prueba la historia de sus orígenes en Cremona con evidencias científicas iba cobrando fuerza. Ahora bien, ¿cómo reaccionaría Greg si el informe de Peter sacaba a la luz una historia completamente nueva sobre su violín? A esas alturas ya los había visto actuar juntos unas cuantas veces y había visto al violín apoyarse sobre el hombro de Greg con la tranquilidad del niño que se acomoda en la cadera de la madre y se deja llevar. El violín de Lev había dado a Greg la voz para expresar todo lo que deseaba decir, y aunque siempre lo había apreciado por ese don, yo sabía que también lo amaba como el hijo bastardo y no reconocido de alguna gran familia aristocrática de Cremona. Ésa era su imagen, y me preguntaba cómo se sentiría si el informe de Peter la trastocaba. En cuanto a mí, ¿qué sentiría yo si resultaba que el violín de Lev no provenía de Cremona? Tras tirar tantas cosas de la casa de mi madre después de su muerte, había aprendido que las historias sobre su procedencia eran lo que yo más valoraba de los objetos que pueblan mi vida. Mi afecto por esos objetos me había abierto los ojos de un modo que sólo puedo describir como la visión del prado de hierba alta por el que camino casi cada mañana: en un día nublado apenas se ve otra cosa que la hierba, pero en las brillantes mañanas de verano revela un reluciente tejido de telarañas y de hilos entre los tallos de cada brizna de hierba, acedera o cardo. Desde hace un tiempo las telarañas tejidas sobre ese prado me recuerdan las historias que se aferran a los objetos que nos rodean. La luz debe iluminarlas de cierta forma para revelarlas e, incluso entonces, a veces decidimos ignorar lo que vemos, como hago con las historias de muchos de los objetos de mi madre. Tanto de lo que perdí cuando murió ha sido tan invisible para mí que la historia del violín de Lev llegó a parecerme extrañamente valiosa y no tenía ni idea de lo que sentiría si resultaba ser falsa.

No sé si me preocupaba más Greg o yo, pero dejé pasar muchas semanas antes

de decidirme a volver a Glasgow para hablar con él. Nos sentamos en su cocina y mientras tomábamos la primera taza de té me explicó que él y el violín habían pasado una mala racha desde la última vez que los vi: ambos habían sufrido graves lesiones. Greg se había pillado un dedo con una puerta en un estudio de grabación, lo cual le impidió tocar durante un par de meses. Cuando por fin se recuperó y abrió el estuche del violín descubrió que, no contento con su habitual broma de despegarse en las juntas, el violín de Lev había aprovechado las vacaciones para manifestarle su solidaridad: el mango se había desprendido y yacía en el estuche tan desvalido como una marioneta con las cuerdas rotas. Lo llevó a un conocido lutier de Edimburgo, un viejo amigo que ya le había reparado el violín con anterioridad, pero cuando fue a recogerlo le hizo a Greg una seria advertencia: «El mango puede durar una semana, seis semanas o seis meses, la verdad es que no lo sé. Pero pase lo que pase, no arreglaré de nuevo este violín, así que deberías empezar a pensar en reemplazarlo».

¿Reemplazarlo? Greg no daba crédito a lo que oía.

El lutier añadió que aunque le encantaría ocuparse personalmente de buscarle un sustituto, la persona que Greg necesitaba era Melvin Goldsmith, porque, añadió modestamente: «Él es mejor que yo».

Greg y el violín volvieron a trabajar, y aunque el mango le preocupaba en todo momento, parecía aguantar. Hasta que no pudo más y se convirtió en un lamentable objeto quebrado que Greg trató de llevar de nuevo a su amigo. A pesar de sus serias advertencias, el lutier cedió y le dio cita para la siguiente semana. Sin embargo, el día antes de la cita convenida, el amigo de Greg murió de forma súbita a los cincuenta años: el artesano que le había asegurado que jamás volvería a reparar su viejo violín se había ido para siempre.

Greg empezó a visitar a otros lutieres. Como en esa ocasión se trataba de una reparación mucho más seria, todos los artesanos con los que habló le pedían cifras astronómicas por la reparación, así que comenzó a hacerse a la idea de que no tenía arreglo. Triste e inquieto fue a ver a su amigo Martin Swan, un conocido músico y compositor que actualmente es marchante de violines. Martin cambió las lúgubres perspectivas del violín de Lev cuando le dijo que podía conseguir que lo reparasen por una fracción del precio que le habían dado. Esto debería haber sido el punto de inflexión en un capítulo triste de la historia del violín, pero algo debía de haberse quebrado al mismo tiempo que el mango, porque en lugar de aceptar la oferta de Martin, Greg le dejó el violín de Lev y se marchó a casa para considerar otras opciones. ¿Debía gastar miles de libras en resucitarlo o debía encargar a Melvin que le buscara otro instrumento? A lo largo de los años Greg había sentido a veces que el violín cantaba con alivio después de una reparación, pero cada vez que volvía a casa sonaba sutilmente diferente. ¿Qué pasaría si lo reparaba y descubría que ya no le gustaba cómo sonaba?

En ésas estaba Greg cuando le pregunté si le importaría enviar fotografías del violín de Lev para que un dendrocronólogo hiciera un análisis. «¿Por qué me habría de importar?», respondió. Fue así de simple.

Como ya he explicado, la historia que llevaba tiempo tratando de reconstruir

siempre me había parecido un paquete envuelto en muchas capas de papel y—al igual que la música del violín de Lev—seguía brotando y circulando sin parar, como un interminable juego de «pasa el paquete». Pero entonces sucedieron dos cosas casi simultáneamente y la música dejó de brotar.

Primero vino el informe de Peter. La dendrocronología no permite demostrar la procedencia de un violín, pero sí descartarla, y eso es exactamente lo que hizo. ¿Cómo podía haber sido construido el violín de Lev en la Cremona del siglo XVIII cuando su tabla armónica estaba hecha de madera de dos árboles talados a mediados del siglo XIX? Los lutieres italianos a veces utilizaban madera alemana, pero ¿no era extraño que esos dos árboles hubieran crecido en el distrito Vogtland de Sajonia, en la frontera de Alemania y Bohemia (actualmente República Checa)? Y cuando Peter comparó los patrones de anillos con otros de su base de datos de instrumentos alemanes, ¿por qué encontró tantas correlaciones? Reuniendo todas las pruebas, cualquier dendrocronólogo habría dicho exactamente lo que Peter dijo: era mucho más probable que el violín de Lev fuera un instrumento alemán del siglo XIX que uno italiano de principios del siglo XVIII.

Lo único que yo deseaba investigar era la historia del violín de Lev y, tal vez, demostrar de paso su origen cremonés para poner en evidencia al marchante que dijo que carecía de valor. Pero al pedir que lo analizaran destruí el bello mito al que me había aferrado durante años y probablemente confirmé también que carecía de valor. En cuanto terminé de leer el informe pensé en Greg, pero la preocupación se probó injustificada, pues pareció aceptar serenamente su nueva identidad: «Nos creímos el mito—me dijo—, a mí me encantan los mitos. Como músico vives en la fantasía, no existe la realidad, todo es una metáfora, todo es tácito y transitorio. En cuanto acabas de interpretar, todo desaparece y tienes que recrearlo de nuevo».

Al cabo de un tiempo empecé a preguntarme por qué debería preocuparnos si la historia del violín de Lev era cierta o no. Mientras Greg creyó en ella, todo el mundo a su alrededor la creyó con él. Había tocado aquel instrumento junto a violines Stradivarius y no le avergonzaba; lo había tocado en audiciones para puestos muy importantes y siempre los consiguió. ¿Qué importancia tenía la verdad para una pareja que funcionaba tan bien? Y en cualquier caso, Greg no tardó en encontrar un reconfortante paralelismo entre la biografía del violín y la suya: me explicó que siempre se había sentido como un extraño en el mundo de los músicos clásicos, aunque todos aceptaban su violín porque pensaban que era un viejo italiano, y tras conocer la verdad se veía como «un extraño que toca un violín un poco impostor», me dijo con un dejo de satisfacción en la voz.

También yo, en cuanto me recuperé de la conmoción, me di cuenta de que no me importaba. La historia me había hechizado durante años. A veces me parecía una cadena perpetua, otras, una odisea, pero al final se había convertido en un hábito mental que sutilmente fue cambiando mi manera de vivir. Ya he admitido que no sabía prácticamente nada de violines cuando escuché a Greg tocar por primera vez. Dedicar tanto tiempo a la historia del violín de Lev lo cambió todo:

mientras creía que había sido un violín litúrgico, llené la casa con la alegre música que imaginaba que habría tocado. A medida que pasaba el tiempo, era como si se formaran nuevas sinapsis en mi cerebro y empecé a escuchar música como nunca antes. Gracias al violín de Lev me di cuenta de que cualquiera puede entrar en el club de la música, así que no he vuelto a sentirme excluida. También ha cambiado otra cosa: cuando contemplo los objetos que me rodean, me doy cuenta de que lo que importa es lo que pienso de ellos, no lo que realmente son. Y además de todo ello, el violín de Lev me abrió los ojos a una nueva faceta de la historia italiana en la que los violines son los protagonistas.

Siempre había creído que el violín de Lev sería eterno, pero entonces Greg me explicó que ya llevaba tiempo sintiendo el peso de la edad. No soportaba la humedad, la brisa marina ni el aire acondicionado, y a veces se le despegaban las juntas sin razón aparente, eligiendo a menudo el momento justo antes de un concierto importante o incluso en mitad de una interpretación. Dijo que vivir con él era como cuidar de una vieja tía cuyas enfermedades y molestias hacían que su vida laboral fuera estresante. Y lo que era aún peor, sus seres queridos habían empezado a decirle con prudencia y delicadeza que, aunque todavía seguía emitiendo ese sonido único, era indudable que su calidad había ido mermando sin parar, provocando que a Greg lo subestimaran como músico. ¿Por qué no se lo habían dicho antes? Nadie había tenido el valor porque sabían que estaba enamorado.

Todos esos pensamientos le rondaban por la cabeza a Greg cuando tocaba en el funeral del lutier que había sido su amigo y también cuando se encontró con Melvin en el posterior velatorio. Como su amigo común había sembrado la semilla de una idea en ambos, Melvin se ofreció a hacerle a Greg un nuevo violín antes siquiera de que se lo pidiera.

Mientras oía hablar a Greg, me di cuenta de que la música del violín de Lev había cesado y la historia que se había desplegado ante mí durante tanto tiempo se había detenido. Si les digo que el violín se encuentra ahora en mi despacho, descansando tranquilamente en su estuche donde puedo verlo siempre que levanto la mirada de mi escritorio, pensarán que ya saben cómo termina esta historia. Pero se equivocan, porque cuando la música se detuvo y retiré la última capa del envoltorio de su historia, todavía quedaba un premio escondido en su interior. Fue Martin quien lo descubrió cuando Greg abandonó el violín en su taller.

Él nunca creyó la historia de Greg de que el violín de Lev venía de Cremona y cuando tuvo la oportunidad de examinarlo atentamente reconoció de inmediato que era un producto de una pequeña ciudad alemana llamada Markneukirchen, muy cerca de donde crecieron los abetos con los que se había hecho la tabla armónica del violín. Markneukirchen, que se autodenominaba la Cremona de Alemania, fue pionera en la fabricación de violines casi a escala industrial, convirtiéndose en una de las pequeñas comunidades alemanas más ricas. Sus violines se exportaban a todo el mundo, y a finales del siglo XIX mantenía unas relaciones comerciales tan asombrosas con Estados Unidos que se abrió en la

ciudad un consulado estadounidense. Pero lo más importante es que también exportaba grandes cantidades a la Rusia prerrevolucionaria, lo cual constituye una explicación mucho más sencilla para la llegada del violín de Lev a Rostov del Don que la que yo había imaginado.

Aunque el informe de Peter señalaba una probable procedencia del violín, fue el experto de Viena quien le dio el nombre correcto. Martin Swan ya había detectado su distintivo filete de cinco tiras: negro-blanco-negro-blanco-negro. Ésta era la característica de la familia Seidel que fabricó el violín de Lev, una de las dinastías de fabricantes de violines de Markneukirchen. El experto vienés fue aún más lejos al sugerir que lo manufacturó Christian Wilhelm Seidel, en activo desde mediados del siglo XIX.

Pero aún quedaba un misterio por aclarar. Martin Swan sabía que Christian Wilhelm siempre había etiquetado sus instrumentos con el nombre «Seidel», un sistema adecuado y moderno que debería haber proporcionado al violín de Lev una identidad clara e indeleble para toda la vida. Sin embargo, cuando examinó el interior del instrumento con rayos infrarrojos, no encontró ninguna huella del nombre Seidel. Luego comprobó la curvatura de la tabla de fondo y descubrió que el instrumento era ligeramente más delgado de lo que debería haber sido. Esto indicaba que la tabla de fondo había sido rebajada después de la fabricación, y en el proceso de eliminar unos milímetros de espesor alguien había borrado el nombre de Seidel. En parte fue esta modificación lo que me atrajo del violín de Lev la primera vez que lo escuché, porque además de otorgarle su misterioso anonimato, le dio la poderosa y característica voz que me sedujo y que permitió a todos creer el relato fantástico que a Greg le gustaba contar sobre sus orígenes.

Solitario y ligero como un pajarillo, el violín de Lev aguarda en un rincón de mi despacho que dé comienzo para él una nueva historia. Aquí permanecerá hasta que alguien pueda permitirse repararlo, y entonces será libre de lanzarse de nuevo al mundo. Y aunque siempre será viejo y frágil, esta vez será un violín con nombre propio y origen conocido, y ocupará un lugar completamente diferente en cualquier sistema de valores ante el que comparezca. Hasta que llegue ese momento, parece anhelar que lo tome en brazos y lo caliente contra mi piel. Muchos de nosotros poseemos objetos que amamos, pero al sujetar en mis brazos esta criatura desamparada me pregunto si los objetos también nos aman. Porque el violín de Lev se siente abandonado, como si echara de menos a Greg y la ajetreada vida que llevó con él. A veces examino cuidadosamente las cicatrices de su cuerpo, cada una de ellas un recuerdo innegable de algún arduo percance de su pasado. Está tranquilo, tan modesto como siempre, y mientras paso las manos por sus bordes, tan lisos que parecen desgastados por el viento y el agua, no es la madera lo que sienten mis dedos, sino su ausencia.

CODA

Todavía quedaba una pregunta, y me la planteaba con tanta frecuencia que se convirtió en un incordio tan tenaz como el temblor de un párpado tras una noche de insomnio. ¿Y si me había enamorado del violín de Lev por la melodía klezmer que tocaba cuando lo escuché por primera vez y no por su sonido? Esta pregunta exasperante se repetía tanto que al final decidí responderla de una vez por todas. En Italia es posible encontrar cualquier noche alguna banda klezmer tocando, así que un fin de semana que acudí a un festival klezmer me encontré entre un número igual de judíos y gentiles, como yo, de hombres y mujeres, de expertos y principiantes, e incluso a un chico de unos diez años tocando el violín. De hecho, había violines por todas partes tocando junto a acordeones, tambores, trompetas, cucharas, tablas de lavar, chelos, contrabajos, clarinetes, flautas y guitarras. Cuando me senté en una de las sillas colocadas contra las paredes de la sala había olvidado que el klezmer no tolera observadores: la música me hizo poner en pie casi de inmediato y a continuación el ondulante círculo de bailarines se abrió como una ameba gigante para absorberme. Bailamos juntos al son de una música que parecía buscar y rememorar los caminos de una conversación familiar, abarcando lo más importante del ser humano. Teníamos presente la historia antigua y la vida moderna, la felicidad y el sufrimiento, el orgullo y la vergüenza, llevando el ritmo con los pies y a veces con las manos, y aceptábamos lo bueno y lo malo de todo lo existente a través de la despreocupación de una melodía.

¿Y mi pregunta? ¿Había caído simplemente bajo el hechizo del klezmer cuando escuché el violín de Lev por primera vez o hubo realmente algo en su voz que me había tenido hechizada desde entonces? Todos me habían hablado del sonido del violín de Lev, el propio Lev me dijo que nunca había escuchado un violín semejante, Greg lo sigue considerando el amor de su vida y yo descubrí que su voz había abierto mis oídos a la música de un modo que jamás había experimentado. En cuanto al klezmer, fue el mejor vehículo posible para transmitir el sonido del violín a mi oído inexperto, porque no exige preparación ni educación del oyente para llegarle hasta la médula.

¿Qué me indujo entonces a embarcarme en ese extraño viaje en busca de la historia de un viejo violín, el klezmer o el instrumento que lo tocaba? Mientras la música nos hacía dar vueltas por aquella sala me di cuenta de que nunca lo sabría.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi especial agradecimiento a Greg Lawson y a Lev Atlas, que han sido indefectiblemente generosos con sus conocimientos, su compañía y conversación. Gracias de todo corazón a Julia Atlas por su amabilidad conmigo en Rusia.

De los lutieres que conocí durante mis pesquisas, estoy especialmente agradecida a Melvin Goldsmith, y también a Andrea Ortona, Florian Leonhard, Peter Ratcliff, Stefano Conia y John Langstaffe.

También quiero agradecer a La Scuola Internazionale di Liuteria de Cremona que me abriera sus puertas y en particular a Angelo Sperzaga por organizar mi visita y a Massimo Ardoli y Alessandro Voltini por permitirme asistir a sus clases. Vaya también mi agradecimiento al Consorzio Liutai por su apoyo durante mi primera visita a Cremona. También doy las gracias a Andrea Felicetti por presentarme a los árboles de Paneveggio.

Me gustaría dar las gracias a The Society of Authors por la beca de la Authors' Foundation que me permitió completar el viaje para este proyecto y a la London Library por su inestimable apoyo a través del programa Carlyle para sus miembros.

Muchos académicos y conservadores de museos compartieron generosamente conmigo sus conocimientos. Gracias especiales al catedrático Stephen Walsh; la catedrática Eleanor Selfridge-Field de Stanford; al catedrático Pietro Piussi de la Università degli Studi de Florencia, y a Colin Harrison, conservador jefe de arte europeo del museo Ashmolean de Oxford.

Como siempre, estoy inmensamente agradecida a mi agente Antony Topping de Greene and Heaton por su leal apoyo y constante buen humor, y al equipo de Penguin, especialmente a mi editora, Chloe Currens.

He contado con la valiosa ayuda práctica y los consejos de muchos amigos en Italia. Gracias especiales, como siempre, para Valeria Grilli y Jenny Condie, así como para Mariadele Conti, Rossella Pellerino y Julia Bolton Holloway. También quiero agradecer al catedrático Stephen Hugh Jones su amabilidad y entusiasmo, y a Marina Benjamin, Deborah Moggach, Catherine Jansen, Emma Beynon y Will Bullough.

Y, por último, como siempre mi amor y agradecimiento para Alex Ramsay y también para Connie Ramsay por escucharme siempre, dondequiera que se encontrara en el mundo.

TÍTULO ORIGINAL
Lev's Violin

Publicado por
ACANTILADO
Quaderns Crema, S.A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2021 by Helena Attlee © de la edición original, 2021 by Particular Books, sello de Penguin Press. Penguin Press forma parte de Penguin Random House © de la traducción, 2023 by María Belmonte Barrenechea © de esta edición, 2023 by Quaderns Crema, S.A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana: Quaderns Crema, S.A.

ISBN: 978-84-19036-56-8

PRIMERA EDICIÓN DIGITAL
marzo de 2023

Bajo las sanciones establecidas por las leyes, quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o electrónico, actual o futuro— incluyendo las fotocopias y la difusión a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta edición mediante alquiler o préstamo públicos.

[1] David Gilmour, *The Pursuit of Italy: A History of a Land, Its Regions and Their Peoples*, Londres, Allen Lane, 2011, p. 397.

[2] Stendhal, *La Cartuja de Parma*, trad. Francisco Javier Calzada, Madrid, Cátedra, 2000, p. 90.

[3] William Henry Hill, Arthur F. Hill y Alfred Ebsworth Hill, *The Violin Makers of the Guarneri Family (1626-1762)*, Nueva York, Dover, 2016, p. 6.

[4] *Ibid*., p. xxviii.

[5] *Id*.

[6] Patricia Fortini Brown, *Private Lives in Renaissance Venice*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2004, p. 123.

[7] Elizabeth M. Poore, «Ruling the Market: How Venice Dominated the Early Printing World», *Musical Offerings*, vol. 6, n.º 1, 2015, pp. 49-60, https://bit.ly/2kpKmCk.

[8] *Id*.

[9] David Schoenbaum, *The Violin: A Social History of the World's Most Versatile Instrument*, Nueva York, Norton, 2013, p. 26.

[10] *Ibid*., p. 7.

[11] Roger Hargrave, «The Cremonese Key to Expertise», https://bit. ly/30SZvf1.

[12] Toby Faber, *Stradivarius: Five Violins, One Cello and a Genius*, y Londres, Macmillan, 2004, p. 119.

[13] W. Henry Hill, Arthur F. Hill y Alfred E. Hill, *Antonio Stradivari: His Life and Work (1644-1737)*, Nueva York, Dover, 1963, p. 13.

[14] Amelia Edwards, *Untrodden Peaks and Unfrequented Valleys: A Midsummer Ramble in the Dolomites*, Londres, Virago, 1986, pp. 169-171.

[15] www.italy-tours-in-nature.com/vanoi.html.

[16] A. Edwards, *Untrodden Peaks and Unfrequented Valleys*, *op. cit*., pp. 226-227.

[17] Salvo que se indique otra cosa, la información que sigue sobre el comercio de madera entre los Alpes y Venecia proviene de Gianfranco Bettega y Ugo Pistoia, *Un Fiume di legno, fluitazione del legname dal Trentino a Venezia*, con mapas e ilustraciones de Roswitha Asche, Scarmagno, Turín, Quaderni di cultura alpina / Priuli & Verlucca, 2010.

[18] Karl Appuhn, *A Forest On the Sea: Environmental Expertise in Renaissance Venice*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2009, p. 164.

[19] Eleanor Selfridge Field, «Venice in an Era of Political Decline», en: G. J. Buelow (ed.), *The Late Baroque Era*, Londres, Palgrave Macmillan, 1993, p. 74.

[20] David D. Boyden, *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761*, Oxford, Oxford University Press, 1965, p. 243.

[21] John Spitzer y Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 117.

[22] *Ibid*., p. 122.

[23] Denis Arnold, «Orphans and Ladies», *Proceedings of the Royal Musical Association*, sesión 89, 1962-1963, pp. 31-47, esp. p. 35.

[24] Jean-Jacques Rousseau, *Confesiones*, introd. y notas Carlos Pujol, trad. Lorenzo Oliveras, Barcelona, Planeta, 1993, p. 330.

[25] *Ibid*., p. 331.

[26] Giuliano Procacci, *The History of the Italian People*, Londres, Penguin, 1978, p. 248.

[27] Charles Dickens, *Pictures from Italy*, Londres, Bradbury & Evans, 1846, p. 112. [*Estampas de Italia*, trad. Ángela Pérez, Madrid, Alba, 2002, ed. digital].

[28] Cissie Fairchilds, «Marketing the Counter Reformation», en: C. Adams, J.R. Censer y L.J. Graham (ed.), *Visions and Revisions of Eighteenth-Century France*, Pensilvania, Penn State University Press, 2005.

[29] Peter Spufford, *Power and Profit: The Merchant in Medieval Europe*, Londres, Thames & Hudson, 2006.

[30] Rachel King, «The Beads with which we Pray are Made of It», en: Wietse de Boer y Christine

Göttler, *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, Leiden, Brill, 2013, p. 165.

[31] Rachel King, «Whose Amber? Changing Notions of Amber's Geographical Origin», National Museums Scotland, *Ostblick*, n.º 2, 2014, vol. V, 1618-1801.

[32] Rachel King, «Finding the Divine Falernian», *Victoria and Albert Museum Online Journal*, n.º 5, otoño de 2013, https://bit.ly/2BTe08p.

[33] K. G. Fellerer y Moses Hadas, «Church Music and the Council of Trent», *The Musical Quarterly*, vol. 39, n.º 4, octubre de 1953, pp. 576-577.

[34] J. Spitzer y N. Zaslaw, *The Birth of the Orchestra*, *op. cit.*, p. 118.

[35] *Ibid.*, p. 160.

[36] Michael Talbot, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, Florencia, L. S. Olschki, 1995, p. 61.

[37] Paul Henry Lang, «Tales of a Travelling Musical Historian», *The Journal of Musicology*, vol. 2, n.º 2, primavera de 1983, pp. 196-205.

[38] Charles Burney, *Viaje musical por Francia e Italia en el s. XVIII*, trad. Ramón Andrés, Barcelona, Acantilado, 2014. (N. del E.).

[39] Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, Nueva York, Elibron Classics, 2005, p. 184. [*Viaje musical por Francia e Italia…*, *op. cit.*, p. 207].

[40] D. Schoenbaum, *The Violin*, *op. cit.*, p. 289.

[41] C. Burney, *The Present State of Music…*, *op. cit.*, p. 326. [*Viaje musical por Francia e Italia…*, *op. cit.*, p. 412].

[42] C. Burney, *Viaje musical por Francia e Italia…*, *op. cit.*, p. 412.

[43] C. Burney, *The Present State of Music…*, *op. cit.*, pp. 325-326. [*Viaje musical por Francia e Italia…*, p. 413].

[44] *Ibid.*, p. 327. [*Id.*]

[45] T. Faber, *Stradivarius*, *op. cit.*, p. 72.

[46] C. Burney, *The Present State of Music…*, *op. cit.*, pp. 273 y 303. [*Viaje musical por Francia e Italia …*, *op. cit.*, pp. 348 y 376].

[47] C. Burney, *Viaje musical por Francia e Italia…*, *op. cit.*, p. 89.

[48] C. Burney, *The Present State of Music…*, *op. cit.*, p. 72. [*Viaje musical por Francia e Italia…*, p. 95].

[49] *Ibid.*, pp. 129-130. [*Ibid.*, p. 155].

[50] C. Burney, *Viaje musical por Francia e Italia…*, *op. cit.*, pp. 192 y 117.

[51] La carta original se encuentra reproducida en un artículo de Alessandra Barabaschi en el archivo Cozio de Tarisio (https://bit.ly/2HU88zC). Más tarde, Stradivari fabricó dos instrumentos más, creando un quinteto.

[52] Gabriele Rossi Rognone (ed.), *Strumenti musicali, guida alle collezione medicee e lorenesi*, Florencia, Galleria dell'Academia-Giunti, 2018, p. 327.

[53] *Bishop Burnet's Travels through France, Italy, Germany and Switzerland*, Londres, T. Payne, 1750.

[54] Harold Acton, *The Last Medici*, Londres, Cardinal, 1988, pp. 151-152.

[55] Suzanne G. Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, p. 61.

[56] *Ibid.*, p. 63.

[57] C. Burney, *Viaje musical por Francia e Italia…*, *op. cit.*, p. 375.

[58] *Id.*

[59] *Id.*

[60] T. Faber, *Stradivarius*, *op.cit.*, pp. 155-156.

[61] John Dilworth y Carlo Chiesa, «Luigi Tarisio, part 1», Archivo Cozio, 22 de noviembre de 2017.

[62] D. Schoenbaum, *The Violin*, *op. cit.*, p. 150.

[63] T. Faber, *Stradivarius*, *op. cit.*, p. 79.

[64] D. Schoenbaum, *The Violin*, *op. cit.*, p. 42.

[65] T. Faber, *Stradivarius*, *op. cit.*, p. 112.

[66] *Ibid.*, p. 143.

[67] John Dilworth y Carlo Chiesa, «Luigi Tarisio, part 2», Archivo Cozio, 22 de noviembre de 2017.

[68] T. Faber, *Stradivarius*, *op. cit.*, pp. 143-145.

[69] Jon Whiteley, *Stringed Instruments*, Oxford, Ashmolean Museum-Oxford University Press, 2008, p. 56.

[70] *Ibid.*, p. 147

[71] T. Faber, *Stradivarius*, *op. cit.*, p. 170.

[72] Charles Beare, «The Life of a Masterpiece», en: *The Absolute Stradivari: The «Messie» Violin 1716/2016*, catálogo de la exposición «Lo Stradivari Messia torna a Cremona», Cremona, Fondazione A. Stradivari Museo del Violino, 2016, pp. 26-27.

[73] H.R. Haweis, *My Musical Life*, Londres, Longmans, 1868, p. 317.

[74] oneredpaperclip.blogspot.com.

[75] Elisabeth Braw, «Stradivariuses, the Latest Financial Fiddle: Investors are Using Stradivariuses as a Hedge Fund», *Newsweek*, 22 de mayo de 2014, https://bit. ly/2kxFzPt.

[76] Fred R. Myers (ed.), *The Empire of Things: Regimes of Value and Material Culture*, Santa Fe, Nuevo México, School of American Research Press, 2001, p. 12.

[77] C. Burney, *The Present State of Music…*, *op. cit.*, p. 124. [*Viaje musical por Francia e Italia…*, *op. cit.*, p. 245].

[78] R. Strom (ed.), *The Eighteenth-Century Diaspora of Music and Musicians*, Turnhout, Brepols, 2001.

[79] Gesa Zur Nieden y Berthold Over (ed.), *Musicians' Mobilities and Music Migrations, Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, Bielefeld, Transcript, 2016, p. 9.

[80] John Rosselli, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, Londres, Batsford, 1991, p. 17.

[81] *Id.*

[82] Marina Ritzarev, *Eighteenth-Century Russian Music*, Londres, Ashgate, 2006, pp. 39-41.

[83] La mayor parte de la información sobre Peruzzi y su *troupe* proviene de Daniel E. Freeman, «The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague», en: M. Beckerman y G. Bauer (ed.), *Janacek and Czech Music: Studies in Czech Music*, vol. 1, Stuyvesant, Nueva York, Pendragon Press, 1995.

[84] Stendhal, *La Cartuja de Parma*, *op. cit.*, p. 206.

[85] VV. AA., *Il Teatro nelle Marche, architettura, scenografa, spettacolo*, ed. Fabio Mariano, Florencia, Nardini, 1997, p. 80.

[86] *Ibid.*, p. 24.

[87] Marco Salvarini, *Il Teatro La Fenice di Ancona, Cenni storici e cronologia dei drammi in musica e balli*, Roma, Fratelli Palombi, 2001, p. 56.

[88] Gabriele Moroni, *Teatro in musica a Senigallia*, Roma, Fratelli Palombi, 2001, p. 18.

[89] Stendhal, *Life of Rossini*, Londres, John Calder, 1956, p. 399.

[90] *Ibid.*, p. 48.

[91] Citado por David Gilmour, *The Last Leopard: Life of Giuseppe Di Lampedusa*, Londres, Quartet, 1988, pp. 102-103.

[92] D. Gilmour, *The Pursuit of Italy*, *op. cit.*, p. 166.

[93] John Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 39.

[94] Santino Spinelli, *Rom, genti libere. Storia, arte e cultura di un popolo misconosciuto*, Milán, Dalai, 2012, p. 76.

[95] *Ibid.*, p. 82.

[96] *Ibid*., p. 268.

[97] *Sinti* hace referencia a los miembros de la minoría que vive en Europa central y occidental, y *rom* a los que viven en Europa oriental y meridional.

[98] S. Spinelli, *Rom, genti libere*, *op. cit*., pp. 259-260.

[99] Erik Levi, «The Aryanization of Music in Nazi Germany», *The Musical Times*, vol. 131, n.º 1763, enero de 1990, pp. 19-23.

[100] Robert K. Wittman y David Kinney, *The Devil's Diary: Alfred Rosenberg and the Stolen Secrets of the Third Reich*, Londres, William Collins, 2016, p. 362.

[101] Erik Levi, *Music in the Third Reich*, Londres, Macmillan, pp.1994, pp. 212-213.

[102] Howard Reich y William Gaines, «How Nazis Targeted the World's Finest Violins», *Chicago Tribune*, 19 de agosto de 2001.

[103] Szymon Laks, *Music of Another World*, Illinois, Northwestern University Press, 1989, p. 5.

[104] *Ibid*., p. 117.

[105] James A. Grymes, *Violins of Hope*, Londres-Nueva York, Harper Perennial, 2014, p. 116.

[106] *Ibid*., pp. 111-112.

[107] *Ibid*., p. 134, citando a Henry Meyer.

[108] *Id*.

[109] Konstantin Akinsha y Grigorii Kozlov, *Stolen Treasure. The Hunt for the World's Lost Masterpieces*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1995, p. xvi.

[110] T. Faber, *Stradivarius*, *op. cit*., p. 200.

[111] *Ibid*., p. 201.

[112] *Id*.

[113] *Id*.

[114] W.H. Hill, A.F. Hill y A.E. Hill, *Antonio Stradivari*, *op. cit*., p. 211.

[115] Florian Leonhard, «Florian Leonhard on a Mysterious Violin and the Process of Authentication», *Strings*, 7 de diciembre de 2016, https:// bit.ly/2NoDf9d.

[116] Femke Colborne, «Can you Tell a Fake Instrument from the Genuine Article?», *The Strad*, 6 de agosto de 2019, https://bit.ly/2QhU6tA.